المجلس
الأعلى
للثقافة
فنون
السينما
ترجمة
عبد القادر التلمسانى
276

المشروع القومى للترجمة

فنون السينما

ترجمة وإعداد : عبد القادر التلمسانى



٢٠٠١



المشروع القومى للترجمة

إشراف : جابر عصفور

– مختارات مترجمة من :

- الجـزء الأول : من أعمال فرانك جوتيران .
- الجزء الثانى : دراسات بقلم عشرة من كبار السينمائيين فى العالم .
- الجزء الثالث : عشرة أفلام هزت العالم .

– ترجمة وإعداد : **عبد القادر التلمسانى**

المجلس الأعلى للثقافة

شارع الجبلاية بالأوبرا – الجزيرة – القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo

Tel : 7352396 **Fax :** 7358084 **E. Mail :** asfour @ onebox. com

مقدمة

الكتابة بالكاميرا ليست أمرا عسيرا ، بعيد المنال . ولأنها كذلك ، فتعلمها ، وحتى إجادتها كان بدءا من اختراع السينما ، فى متناول أى مولع بصناعة الأطياف . وعلى العكس من ذلك تماما كان الأمر مع الكتابة بالقلم . فرغم أنها الأقدم بمئات ، ولا أقول بآلاف السنين ، فصانعوا الأطياف عندنا ، وذلك فيما عدا فئة قليلة ، قد لاقوا فى سعيهم لإجادتها من الصعوبات الشىء الكثير .

ومن هنا جنوحهم إلى طرح ممارستها وراء ظهرهم ، كى يتفرغوا أتم التفرغ إلى الكتابة بالكاميرا .

وعلى كلٍّ ، فمن تلك الفئة القليلة التى ألمّت بالكتابة بالكاميرا والقلم معًا ، المخرج عبد القادر التلمسانى صاحب « فنون السينما » .

ولا غرابة فى هذا ، فمما يُعرف عنه أنه قد نال من الثقافة السينمائية أوفى نصيب ، وملك ناصية اللغة والقدرة على التعبير المبتكر ، فاستقام له أسلوب سينمائى فصيح ، متحرر من التعقيد ، مترفع عن الأخطاء وهو – بدلالة أجزاء مؤلفه الأربعة – خبير بفن السينما .

استجلى أسراره على نحو اتسعت معه دائرة معرفته به ، بحيث شملت تاريخه ، بدءاً من إرهاصاته الأولى ، قبل قرن من عمر الزمان ، وحتى مجيىء الموجة الجديدة الفرنسية ، مع بدايات عقد الستينيات .

فالجزء الأول يعرض باختصار غير مخلّ لجميع مراحل صناعة الفيلم ، بدءاً من السيناريو وحتى الإخراج .

ومن ميزاته أنه يعرض لتلك المراحل بأسلوب سهل يندر أن نرى مثله فى الكتب التى عن السينما ، بلغتنا العربية .

والوصول إلى هذا الأسلوب يتطلب حساسية فنية صادقة ، فضلاً عن حسن الإلمام باللغة . فإذا ما انتقلنا إلى الجزءين الثانى والثالث وهما خاصان بدراسات وأفلام مختارة ، وعددهما فى كلتا الحالتين عشرة لا تزيد ، فسنجد أن الاختيار فى كلتيهما قد صادفه التوفيق إلى حدّ كبير.

فالدراسات لأعلام من أمثال : شارلى شابلن ، وچان رينوار ، وأورسون ويلز ، وربرتو روسيلليني ، ومايكل أنجلو أنطونيوني .

والأفلام من ذلك النوع الذى هزّ العالم مثل : التعصب ، والمدرعة بوتيمكين ، والمواطن كين ، وروما مدينة مفتوحة ، ومعركة الجزائر .

ولا بدّ لى أخيراً من وقفة عند « دليل المتفرج الشاب إلى السينما العالمية » ، وهو الجزء الرابع والأخير ، لأقول إن الأسماء التى انطوى عليها لا تزيد عن خمسة وسبعين سينمائياً ، جرى اختيارهم من بين ألف سينمائى جاء ذكر كل واحد منهم بإيجاز شديد فى قاموس للمؤرخ الفرنسى الراحل « چورچ سادول » .

ولا أملك إلا أن أشهد بأن ذلك الاختيار كان ، رغم صعوبته ، موفقاً ، جديراً بالاستحسان .

وختاماً ، فيا حبذا لو كان هذا المؤلف فاتحة لمؤلفات سينمائية أخرى بنفس سهولة الأسلوب ، ووفرة المعلومات .

مصطفى درويش

القاهرة فى ٢٦ / فبراير / ١٩٩٩

فهرس

الصفحة

الجزء الأول

« فنون السينما »

عن كتاب «أحب السينما»

فرانك جوتيران



في بداية كل فيلم – وأحيانًا في النهاية – يقرأ المتفرج عديداً من الأسماء لممثلين ومصورين وكتاب سيناريو ومهندسي ديكور ومديري معمل ومهندسي صوت ومديري إنتاج ومخرجين .. وطائفة أخرى من أصحاب المهن : مونتاج ، وميكساچ ، وتريكاچ ، وملابس ، وأكسيسوار وخلافه .

فنون السينما إذن عديدة .. وسنختار منها أهمها وأكثرها فاعلية في البناء الفني للفيلم لنستعرضه في الصفحات التالية .

* السيناريو .
* الديكور والاكسيسوار والملابس .
* التصوير .
* المونتاج .
* الإخراج .



السيناريو

السيناريو لفظ إيطالي يعنى - كما تقول دائرة المعارف الفرنسية « لاروس » - « عرض وصفى لكل المناظر التى سوف يتكون منها الفيلم .. وحينما يعالج هذا النص ويكتب له الحوار ويعد للتصوير يصبح السيناريو النهائى ويسمى عادة « التقطيع الفنى » .

* * *

حينما ولدت السينما فى أواخر القرن قبل الماضى (ديسمبر ١٨٩٥) لم يكن هناك سيناريو .. كان المخرج يرتجل كل مشهد فى مكان التصوير نفسه .. ويعطى التعليمات لكل ممثل عما يفعله فى اللقطة التالية .. ولم يكن طوال الفيلم فى العادة يجاوز الدقائق العشر أو العشرين ..

وحينما تطورت السينما وتبلورت لغتها وبانت شخصيتها وأسلوبها المميز .. ولد السيناريو فى العشرينات من هذا القرن .. ولقد طال الفيلم حتى بلغ ساعات عرض متواصلة .

وكانت السيناريوهات الأولى فى الواقع مجرد مساعد تقنى ولاشىء سوى قوائم بالمشاهد واللقطات لراحة المخرج .. كانت تحدد مايجب أن يكون فى « الكادر » وبأى ترتيب يكون .. ولكنها لم تكن تقول شيئاً عن كيفية العرض والتقديم .

ومع ولادة الفيلم الناطق وتأكيد وجوده (عام ١٩٢٧) أصبح للسيناريو أهمية كبيرة .. بعد إضافة الحوار إليه .. دعامة جديدة من دعامات تكوين الفيلم فى صورته الحالية .

والواقع أنه منذ أن أصبحت السينما « صناعة » مهمة والشركات فى فرنسا وأمريكا تتعاقد مع كتاب سيناريو محترفين بمرتبات شهرية - باعتبارهم من العناصر الفنية المكونة للفيلم - كالمصور والمخرج والممثل - وبعض هؤلاء السيناريست

المحترفين قد أمضوا طوال حياتهم فى هذه المهنة – مثل « سوليفان » الذى تخصص فى كتابة أفلام رعاة البقر – ولعله لايزال يعمل فى هوليوود إلى يومنا هذا ؟

وقد تعاقد الإيطاليون بدورهم ومنذ عام ١٩١٤ مع الشاعر العظيم « جابرييل دانونزيو » بمبلغ ضخم جدا لكتابة سيناريو فيلم « كابيريا » الشهير فى تاريخ السينما الصامتة .

وبعد أن كتب سيزار زافاتينى سيناريو فيلمه سارق الدراجات عام ١٩٤٨ .. أصبح واحدا من أهم منشئي مدرسة « الواقعية الجديدة » فى السينما .

وبذلك يتأكد لدينا ما للسيناريو من أهمية أولى فى فنون السينما .

ولكن .. ماهو السيناريو ؟

طلب الناقد السينمائى « فرانك جوتيران » مؤلف كتاب « أحب السينما » الذى ظهر عام ١٩٦٢ من السيناريست الفرنسى المحترف جان فيرى أن يحدثه عن السيناريو وكيف يكتبه .. فدار بينهما هذا الحديث .

مراحل كتابة السيناريو

* كيف أكتب سيناريو ؟

– لنضرب لذلك مثلا . لقد أعطى لى أحد المنتجين مسرحية كوميدية لاقتباسها للسينما هى : الأبواب المغلقة » يجب على أولاً أن أجد « القصة » إنها مشكلة هندسية ، ولابد أن أعثر على خط وهمى تتعلق به حوادث الفيلم كلها . وهنا أكتب سينوبسيس (ملخصا مختصرا) أو معالجة درامية أطول قليلا وتشتمل (القصة) على خمسة وعشرين صفحة .

وإذا وافق المنتج أكتب بعد ذلك التتابع وهو سلسلة متتالية من المشاهد من ٧٥ إلى ٩٠ صفحة فى المتوسط – تصور مارويناه فى « القصة » . وفى هذه المرحلة نرى الشخصيات فى وضوح وهى تعيش وتتحرك . وتتطور تطوراً دراميا يصل بها إلى القمة .

وإذا طلبوا منى أن أكتب الحوار فسيكون ذلك فى مائة صفحة أخرى . ويجب أن نتجنب أن يزيد طول السيناريو والحوار عن مائتى صفحة تقريبا .

موضوع السيناريو

* كيف يختارون موضوع السيناريو ؟

– بألف طريقة . يستطيع الممثل أن يفرض موضوعا . فمثلا تحمست برجيت باردو مرة لرواية « الأبله الكبير » وطلبت من المخرج الشاب جاك أوريل أن يستخرج منها سيناريو ثم يعدله بصورة جعلت أوريل يفضل كتابة سيناريو جديد هو : « اللجام حول الرقبة » . ثم تعاقدت برجيت مع المخرج روجيه فاديم على الإشراف الفنى على الفيلم مما أغضب أوريل فترك العمل ووقّع فاديم العقد .

ويختار المنتجون على الخصوص الموضوعات التى نالت نجاحاً فى المكتبات . وبهذه المناسبة حدثت حكاية مضحكة وغريبة للكاتب « نويل كاليف » فقد تقدم يوما بسيناريو جديدلأحد المنتجين فرفضه المنتج ، ثم نشر « كاليف » الموضوع فى صورة رواية بوليسية فنالت إحدى الجوائز فأسرع نفس المنتج إلى الناشر ليشترى حقوق الرواية وأخرجها فيلما . ويهرع المنتجون لشراء الحقوق السيمائية لأعمال فرانسواز ساجان مثلا . وفى الولايات المتحدة يدفعون ملايين الدولارات لأحسن الروايات المباعة وللمسرحيات الناجحة . ويحدث أيضا أن يضارب البعض على مؤلف شاب بشراء حقوق روايته فور صدورها . فإذا بيعت جيدا أمكن التنازل عنها بربح وفير لمنتج آخر .

وهناك مصادر أخرى لموضوعات الأفلام .. فالكتاب الكلاسيك من أمثال ستاندال وبلزاك وهوجو ، نجاحهم مؤكد على الشاشة كما هو الحال فى المكتبات . كذلك تأخذ السينما موضوعاتها من الحوادث الجارية مثل « غرق السفينة تيتانيك » ، ومن القضايا الكبرى ، ومن كل شىء . والموضة اليوم هى على الخصوص الموضوعات اللاسينمائية ، أو مايسمونه « حالات النفس » – مثل « هيروشيما حبيبى » .

الكتابة بالطلب

* هل يؤلف سيناريوهات دون أن يطلب منه ذلك ؟

– قال كاتب لا أتذكر اسمه : « ليس لدى مشروعات ، ليس لدى سوى طلبات وهذا هو ردى .

السيناريست رجل يصلح لعمل كل شيء . إنهم يستدعوننى لإعادة كتابة سيناريوهات رديئة أو ديالوج لايمكن النطق به .. ولكنى ، طبعا ، أكتب موضوعات جديدة مؤلفة .

الجمهور يحب الحكاية

* ماهى القواعد التى تسير عليها فى عملك ؟

– ليس هناك قاعدة ثابتة ، ولكنى أعتقد أن الجمهور يحب أن نروى له قصة . وحينما أكتب ألقى على نفسى هذا السؤال : ماذا يجب أن أظهر للمتفرجين ليصدقوا هذا الشيء أو ذاك ؟ وحتى لايعرفوا قبل الأوان ماسوف يحدث بعد ذلك ؟

قال مخرج يوماً أود أن أخرج فيلما عن قبرص ، وذهبنا إلى هناك ومكثنا ستة أشهر نجمع المعلومات عن البلد . وعشنا وسط أهلها . ولكن للأسف لم يتم إنتاج الفيلم فى النهاية .

ومرة أخرى أمضيت ستة أشهر مع المخرج كلوزو نعمل فى فيلم « لذة الحب » غير أن المنتج رجع فى رأيه ولم يتم الفيلم .

وهناك سيناريوهات كثيرة تتطلب أبحاثا وفيرة ، وقد قرأت أكداسا من الكتب عن الثورة الفرنسية ، وعن نابليون لكتابة سيناريو فيلم « السيدة المستهترة » .

دور المخرج فى السيناريو

* فى أى لحظة يتدخل المخرج فى العمل ؟

– يتدخل المخرج عادة منذ البداية . إنه هو الذى يختار الموضوع . ويندر اليوم أن نجد المخرج الذى يفرض عليه موضوعا ما ، ثم إن كثيراً من المخرجين الشباب يكتبون سيناريوهات أفلامهم بأنفسهم .

وحينما أعمل مع المخرج كلوزو نظل نتناقش أسابيع كاملة من التاسعة صباحا حتى الليل . وإنى أذكر رواية ستيمان « رصيف أورفيفر » حينما اقتبسناها للسينما . لقد كان علينا أن نخلق شخصيات جديدة لم تكن موجودة أصلا فى الرواية .

ولم يكن لدى الوقت كى أعيش أو أفعل أى شىء .. لقد كان كلوزو رهيبا .

* واليوم . ألا تعمل مع كلوزو ؟

– لقد غير منهجه فى العمل . إنه يختار اثنين أو ثلاثة من السيناريست وذلك بناء على طريقة فى العمل تتلخص فى اختيار فكرة من هذا ثم فكرة من ذاك . ومقابلة الفكرتين ببعضهما ، ومعارضتهما لبعضهما البعض ، ثم تكملتها فى النهاية .

* إن الإيطاليين يستعملون كثيراً هذه الطريقة . وأفلامهم غالبا مايوقع عليها ثلاثة أو أربعة سيناريست .

– لقد عملت فى إيطاليا . إنهم يتحدثون طويلا حول مائدة ، ويتناقشون . وبعضهم يترك العمل . وأخرون يعودون إليه . إن تقاليد مدرسة « الكوميديا ديلارتى » لاتزال المسيطرة عليهم . إنهم يفضلون كتابة اسكتشات على كتابة التتابع المستمر المترابط بمعناه السينمائى المعروف .

التقطيع الفنى

* لنتحدث الآن عن المرحلة التالية للسيناريو وهى التقطيع الفنى ، فقد جرت العادة على أنه بعد الانتهاء من كتابة السيناريو والحوار يقسم ذلك إلى لقطات متتالية . وتقسم الورقة إلى ثلاثة أجزاء . على اليسار الصوت : موسيقا ومؤثرات صوتية : وفى الوسط الحدث والحوار . وعلى اليمين وصف حركة الكاميرا ، والديكور ، والإخراج . هل يشارك السيناريست فى هذا العمل ؟

– كان جورج كلوزو ، حينما كنا نتناقش فى السيناريو ، يتخيل فى هذه المرحلة زوايا التصوير ، والمكان الذى سيضع فيه الكاميرا . وهكذا كان الديكور يولد من التقطيع الفنى .

واليوم ، يبنى المخرجون الشباب – أو يكتشفون – الديكور أولاً . ثم يعملون على أساسه بعد ذلك ، ويستعملونه كركيزة لخيالهم يستعينون به ويتصورون لقطاتهم تدور فيه .

والمناهج تختلف وتتنوع ، فالمخرج « أوتان لارا » يكتب نوعين من التقطيع الفنى : واحدا للممثلين بالحوار والحديث وتحركات الممثلين ، وآخر تحدد فيه اللقطات واحدة بعد الأخرى . مع العدسات المستعملة فى التصوير والإضاءة المطلوبة ، وحتى أطوال اللقطات المتحركة « ترافيلينج » تحدد بالسنتيمتر . وكذلك يفعل « رينيه كلير » .

* ماهى مزايا هذا المنهج فى التقطيع الفنى ؟

– حينما يتخلص المخرج من هموم التكنيك ومشغولياته يستطيع أن يوجه كل عنايته للممثلين أثناء التصوير .

* وماهى عيوب هذا المنهج وخطورته ؟

– العقم والعجز عن الإبداع من وحى اللحظة . وخير الأمور أن يكون هناك التقطيع الفنى المعد إعدادا طيبا ، مع الكثير من المرونة فى تنفيذه أثناء الإخراج .

السيناريست أثناء الإخراج

* هل تستطيع أن تتدخل أثناء عملية الإخراج ؟

– كلا . هذا من شأن المخرج وحده . ومع ذلك نجد أن « جاك بريفير » كان يتابع عن قرب شديد إخراج أفلام مارسيل كارنيه التى يشترك معه فى كتابتها .

ولهذا السبب تحس بأثره واضحا فى هذه الأفلام .

* وإذا لم تكن راضيا عن الفيلم ؟

– يبقى لنا حق واحد : أن نحذف اسمنا من على الفيلم ، وقد حدث ذلك لى فى فيلم « أعراس البندقية » . لقد طلبوا منى كتابة سيناريو فكتبته وتم التصوير فى إيطاليا . وحينما انتهى الفيلم ذهبت لمشاهدته فى عرض خاص . فماذا رأيت ؟ لقد صور المخرج قصة مختلفة تماما عما كتبت ، فحذفت اسمى من على الفيلم .

* * *

السيناريو فى مصر

ولايكاد الأمر فى مصر يختلف عما عرضناه من طرائق مختلفة فى وضع السيناريو فى الخارج – من خلال هذا الحديث .

ويصدق علينا تماما تعاون السيناريست والمخرج فى وضع السيناريو .. كما يصدق علينا أيضا ميل الجيل الجديد من المخرجين لكتابة سيناريوهات أفلامهم ..

وفى رأيى أن السيناريو هو الفيلم على الورق .. وقد يستعين المخرج الفنان صاحب الرؤية السينمائية الخاصة بمؤلفين أو كتاب سيناريو ليشتركوا معه فى إبراز تلك الرؤية .. وقد لايستعين بأحد .. إن كانت لديه موهبة الخلق الدرامى والقدرة على وضع خياله على الورق قبل تنفيذه على شريط الفيلم .

ويرى الناقد الفرنسى « چورج شارنسول » بحق أنه « فى ميدان السينما ، إذا كان هناك عديد من الأفراد يشاركون فى خلق الفيلم .. فإن هذا الخلق لايكون – باعتباره خلقا فنيا – إلا إذا طبعه فنان واحد بطابعه » .

هذا الفنان هو المخرج .. هو الذى يكتب نص التصوير .. يكتب السيناريو لينفذه بعد ذلك فى فيلم سينمائى يشترك معه فيه عديد من الفنيين .. ويظل هو صاحب الطابع الغالب على الفيلم كعمل فنى .

وجدير بالذكر أن كبار السينمائيين الكلاسيك – من أمثال جريفيث وشابلن وأيزنشتاين ورينيه كلير – كانوا هم كتاب سيناريوهات أفلامهم .. لأنهم كانوا يملكون الرؤية السينمائية للفيلم فى الخيال .. وقبل أن يصبح صورا متحركة يلعبها ممثلون ويصورها مصورون .. ويلحم أجزاءها أصحاب مهنة المونتاج .

* * *

الديكور والإكسسوار والملابس

يقول المؤرخ السينمائى الفرنسى « چورج سادول » :

« فيما مضى من الزمان ، وقبل عام ١٩١٤ على التحديد ، كانت الاستوديوهات السينمائية تستعمل ديكورات مرسومة على مسطحات من القماش . ثم جاء الإيطاليون – وهم منذ عصر النهضة أحسن مهندسى ديكور فى العالم – فاستعملوا الديكورات المشيدة على ثلاثة أبعاد فى الفيلم التاريخى الشهير « كابيريا » عام ١٩١٤ ».

الديكور

ومنذ ذلك التاريخ لم يعد أحد يرضى باستعمال قطع القماش المشدودة على شاسيهات ، والمرسوم عليها واجهة قصر « مثلا » ، وإنما شيدوا هذه الواجهة . وطبعا لم يستعملوا رخاما أو حجارة وإنما شيدوا هيكل البناء وكسوه بمادة هى خليط من الجبس والأسمنت والجليسرين تعرف بمادة « الاستاف » ، يسهل صبها ويمكن أن تأخذ كل الأشكال المطلوبة . وتبطن هذه المادة بالقماش أو الخيش لتقويتها، وحتى تستطيع لبعض الوقت مقاومة التغيرات الجوية . ومنذ اختراع هذه المادة فى انجلترا منذ قرن من الزمان ، والغالبية العظمى من الأبنية المؤقتة ، التى تقام فيها المعارض الكبرى تصنع منها . ويكوّن مادة « الأستاف » ويشكلها أخصائيون مهرة يعرفون كيف يقلدون حائطا من الطوب أو جذع شجرة أو كتلة من الصخر يحسبها الرائى حقيقة ، لا فى الفيلم فحسب ، وإنما للنظرة الأولى فى الأستوديو .

غير أن هذه المادة لاتكفى كل شىء .. فالأبواب والنوافذ التى نراها فى الفيلم أبواب ونوافذ حقيقية .. وكذلك درجات السلم والأسوار الخشبية .

ولايقنع مهندس الديكور بأن يقلد أو يحمل إلى الأستوديو أشياء حقيقية ، وإنما هو يستعمل للمستويات الخلفية للديكور (التى يراها المتفرج من خلال النافذة مثلا) لوحات من القماش الملون المرسوم ، أو صورا فوتوغرافية مكبرة ، أو ماكيتات ذات ثلاثة أبعاد .

والماكيت هو نموذج مصغر يمثل فى أمانه أى شكل من أشكال المبانى والمنشآت، أو أى منظور فى أدق تفاصيله وأصغرها . وكثيرا مايصنع فنانو الماكيت ، بناء على طلب مهندس الديكور، أشياء عجيبة مثل شوارع وأبنية تبدو ضخمة وهى فى حجم لعب الأطفال !

وقبل أن يشرع مهندس الديكور فى البناء يعد ماكيتات مصورة لجميع الديكورات ويعرضها على المخرج وعلى إدارة إنتاج الفيلم .

وماكيتات الديكورات هى مناظر ملونة بالجواش أو بالأكواريل ، مع كروكيات جانبية شبيهة بخرائط المهندسين المعماريين . وفى حالات معينة يقدم مهندس الديكور ماكيتات مجسمة مصغرة إلى عُشر الحجم الطبيعى مثلا . وهذه الماكيتات تسهل عملية بناء الديكورات ، كما تسمح للمخرج وللمصور بإعداد دقيق للفيلم وخاصة فيما يتعلق بوضع الكاميرات ولمبات الإضاءة .

وفى أثناء التصوير تشيّد الديكورات فى الاستوديو وتهدم على التوالى . فقد يشيَّد لبداية الفيلم شقة كبيرة من بضع حجرات متصلة بعضها ببعض ، وفى أثناء التصوير فى هذه الشقة يستطيع مهندس الديكور أن يبنى فى بلاتوه آخر ديكورا يمثل بيت أحد العمال ، مع جانب من السلم . ولابد أن يتم بناء هذا الديكور الآخر فى اللحظة التى ينتهى فيها التصوير فى الديكور الأول ، وبذلك يستمر التصوير فى بيت العامل بينما تهدم الشقة الكبيرة .. ويمكن استعمال البلاتوه بعد ذلك فى بناء ديكور ثالث ، وهكذا حتى ينتهى تصوير الفيلم .

وعادة لايبنى للديكور سقف .. لأن ذلك يعيق وضع لمبات الإضاءة .. كذلك فمن النادر أن يسمح كادر الصورة بظهور السقف .

وفى ديكورات الأفلام الاستعراضية الكبيرة التى تمثل صالة مسرح أو بهو قصر، تبنى الأسقف عادة فى نماذج مصغرة جدا ومنفصلة عن الديكور الكبير .. وتوضع أمام الكاميرا أثناء التصوير بطريقة معينة وعلى مسافة معينة ، بحيث نحصل فى النهاية على الوهم الحقيقى بديكور متكامل مبنى من قطعة واحدة .

والمبدأ بسيط : كلما اقترب الشيء المنظور من الكاميرا كلما بان كبيرا فى الصورة ، والعكس بالعكس . وحينما نضع « الماكيت » المصغر على مسافة قريبة من الكاميرا يبدو فى الصورة كبيرا يتناسب مع حجم الديكور الحقيقى .. الكبير . ومع ضبط الإضاءة على الديكور والماكيت نحصل فى النهاية على صورة واحدة متجانسة للاثنين معا .

وتبنى ديكورات خارجية ضخمة حينما تكون المشاهد التى ستصور فيها مهمة .. أو حينما تكون تكاليف انتقالات الممثلين والفنيين والمعدات إلى ديكور طبيعى أكثر من تكاليف البناء نفسه .

والديكورات المصنوعة فى الاستوديو تعطى ميزات كثيرة عن الديكورات الطبيعية .. فمن الممكن تجنب الانتقالات .. وكذلك المجازفة بعدم وجود شمس خلال أيام التصوير .

هذا ، وغالبا ماتكون الشوارع ذات التشكيل الفنى الخاص ضيقة وسيئة الإضاءة.. ومن الصعب تصوير مشاهد هامة فيها ..

لذلك يبنى فى الاستوديو عادة ديكورات لشوارع وبيوت وجبال وغابات وقرى وبلدان أيضا .

ولإنجاز هذه الأعمال يستخدم مهندس الديكور عمالا من مختلف الحرف : فالنجارون يقيمون هيكل الديكور الخشبى ، وعمال (الأستاف) يكسونه بتلك المادة ويعملون فى صبها وتشكيلها ، ويطلى النقاشون أجزاء الديكور المختلفة ، ويقوم الحدادون بتركيب الأقفال والمقابض وكل الأشياء المعدنية التى يمكن أن تدخل فى بناء الديكورات ، ويدخل عمال الكهرباء والسباكون الكهرباء والماء فى الديكور . وهكذا وتبعا لأهمية الإنتاج ، يعمل خمسون .. مائة .. مائتان أو ثلاثمائة عامل فى بناء وهدم الديكورات .

ويجب أن يكون لدى مهندس الديكور ثقافة فنية واسعة .. إذ يمكن أن يكلف ببناء قصر فرعوني ، أو مقهى في لبنان ، أو شارع في الأزهر على أيام الفاطميين ، أو بيت فلاح في أقاصي الصعيد ، أو قرية في أحراش أفريقيا ، أو حطام مدينة في قاع المحيط ، أو داخل طائرة ، أو كواليس مسرح استعراضي كبير ، أو مدينة بغداد أيام هارون الرشيد .

ويشترك مع مهندس الديكور مساعد يسمى مهندس زخارف ، يكلف باستئجار أو شراء أو صنع الموبيليا وتحف الزينة واللوحات والتماثيل الفنية المعدة لشغل الديكور وملئه . ويمكن أن يأتي بها من مخازن الأستوديو أو من أي مكان .

الإكسسوار

ويحتاج الفيلم ، فضلا عن ذلك ، إلى الأكسسوار ، وهو لفظ يشمل كل الأشياء الشاذة والغريبة والخارجة عن المألوف مثل : « أردية المحاربين القدماء » المعدنية ، مدفع من القرون الوسطى ، أيد مقطوعة ومحفوظة في السبرتو ، منضدة عمليات بكل معدات الجراحة ، نراع صناعي ، هيكل عظمي لحيوانات ماقبل التاريخ .

ويقوم الأكسيسواريست ومساعدوه باستحضار هذه الأشياء المتنوعة . وتمتلك الأستوديوهات الكبيرة مخازن للأكسيسوار ملحق بها ورش للإصلاح .. ولكنها لاتستطيع أن تكفي جميع الاحتياجات . ولذلك يبحثون في الخارج عن الأكسيسوار المطلوب في دكاكين العاديات أو المتاحف .

ويحدث كثيراً أن يضطر الأستوديو إلى صنع أثاث أو أكسيسوار معين .. فإذا كان الأمر يتعلق بفيلم تدور حوادثه أيام الفراعنة – مثلا – قام مهندس الديكور ومهندس الزخارف والأكسيسواريست بتكليف عمال الأستوديو أو غيرهم من الحرفيين بصنعها .

الملابس

والملابس عنصر رئيسى آخر من عناصر « زخرفة » الفيلم . وإذا كان الفيلم يدور فى أيامنا هذه فإن مهمة مصمم الأزياء غالبا ماتكون عملية اختيار فنى مما هو موجود فعلا ، وليست عملية خلق فنى بمعناها الدقيق ، وهو لكى يلبس عاملا أو طالبا أو موظفا فى محل تجارى فسوف يشترى ملابسهم من المحلات التى يترددون هم عليها عادة . ويمكن للممثل أن يختار بنفسه مايرتديه من ملابس ، أو يستعين برأى المخرج أو بكروكيات مصمم الأزياء .

وهناك مثلا كيف اختارت الممثلة الايطالية « چولييتًا ماسينا » الملابس التى ارتدتها فى فيلم « لاسترادا » لتلعب دور « چيلسومينا » وقد ساعدها فى ذلك زوجها الرسام ومخرج الفيلم « فيلليني » . تقول الممثلة « أما فيما يختص بملابسى فقد وجدناها فى سوق الكانتو فى حى پورتا پورتيزى بروما ، حيث يبيع الشحاذون ويشترون ملابسهم .. ولك أن تخمن حالتها ! المعطف من المعاطف العسكرية التى كانت تستعمل فى الحرب الأولى ، اشتراه فيلليني من أحد الرعاة . وكانت ياقته قد تصلبت من طول الاستعمال ، وكانت تجرح رقبتى ، ولكن فيلليني كان يعلم مقدما ما كان يتظاهر بأنه وجده مصادفة ، كان قد رسم من قبل شخصية المتشردة چيلسومينا ، وقد اشترينا كل ماكان يشبه كروكياته ماعدا الفانيلة ذات الخطوط العريضة » .

وطبيعى أن يقوم مصمم الأزياء بدور هام فى الأفلام التى تدور حوادثها فى عصور تاريخية . وكذلك يصبح دوره هاما إذا كانت حوادث الفيلم تدور فى بلاد أجنبية بعيدة ، وتمثل فى داخل الاستوديو ، أو إذا تضمن الفيلم مشاهد من المسرح الاستعراضى أو الباليه أو الأعياد التنكرية .. وفى هذه الحالة يلجأون إلى مخازن الاستوديوهات ، أو مؤجرى الملابس الذين يمتلكون أحيانا مجموعات من الملابس التاريخية القديمة لاتقدر بثمن .

ولابد لمصمم الأزياء ، مثل مهندس الديكور ، من ثقافة فنية واسعة . وقد وصف أحد هؤلاء « چورج أنينكوف » مكتبته التى يلجأ إليها دائما فى عمله بقوله « إنها تضم مايقرب من خمسين كتابا عن تاريخ الملابس ، بعضها جيد وبعضها الآخر ردىء ، لكل الشعوب وبكل اللغات ، ومع التطور العالمى سنة بسنة . كما تضم تاريخ الفن منذ ماقبل التاريخ – منذ عصر الكهوف إلى يومنا هذا – وفيها بضعة مئات من الدراسات والكتيبات الخاصة بالملابس الدينية لكل العصور ، ولكل العقائد والأديان . وكتب عن تاريخ الحروب وعن الأساطير والميثولوجيا ، وأبحاث عن الاستعراضات والمباريات العسكرية والمبارزات والفروسية . وتاريخ المسرح والباليه والرقص والسيرك والكرنفالات ، وفن السجاد ، وفن صياغة المجوهرات ، ودراسات عن الفنون الشعبية « الفولكلور » .

وبعد موافقة المخرج والمنتج على رسوم الملابس ، يقوم مصممها بتكليف الترزية وصناع الأحذية والقبعات والجواهرجية بصنعها . ويباشر بنفسه « بروفات » الملابس لكبار الممثلين . ويختار الملابس المستأجرة للكومبارس والممثلين الثانويين ، ويطابقها على مقاس الأشخاص واحتياجات الفيلم ، ويتعاون مع مهندس الديكور والأكسيسواريست فى العمل . وأخيرا حينما يبدأ التصوير نرى مصمم الملابس فى الأستوديو يدير قسم الملابس ويراقب لبس الكومبارس ، وكذا كبار الممثلين .

وفى بعض الأفلام القديمة كان الديكور والملابس وحتى الأكسيسوار أبيض وأسود مع كل درجات اللون الرمادى . ولكن وقبل أن توجد الأفلام الملونة بزمن طويل كانت الاستوديوهات تستخدم كل درجات الألوان المعروفة بصلاحيتها للتصوير خيرا من غيرها .

ومع مجيىء السينما الملونة وانتشارها برزت مشاكل فنية جديدة أمام مهندس الديكور ومصممى الأزياء .. واستطاعوا أن يطبقوا كل تعاليم كبار المصورين الفنانين على أعمالهم السينمائية خيرا مما كانوا يفعلون فى الماضى .

* * *

التصويــــر

الفيلم – وهو فى الأصل لفظ انجليزى ويعنى قشرة أو جلدة رقيقة مثل قشرة البيضة أو قشرة النواة – هو شريط لين من مادة السليولويد مطبوع عليه سلسلة من الصور الفوتوغرافية الثابتة .

وكانت الأفلام الأولى التى يستعملها الأخوان لوميير عام ١٨٩٥ من مقاس ٤٢ ملم . لكن إديسون كان يستعمل منذ عام ١٨٩٠ أفلاما من مقاس ٣٥ ملم .. ولم يستقر الوضع على هذا المقاس الأخير عالميا إلا منذ عام ١٩٠٦ .. وحتى اليوم .

ومن الممكن عمل فيلم دون حاجة إلى مهندس ديكور أو ممثل أو حتى مخرج .. ولكن ليس من الممكن عمل فيلم دون مصور ..

والواقع أنه فى بداية السينما كان المصور هو كل شىء .. يضع آلته على قاعدة ذات أرجل ثلاثة ، ثم ينظر من خلال عدسة المنظار لتحديد مجال التصوير : أى الحيز الذى ينوى أن يضع فيه الممثل .. ويضبط المسافة وفتحة العدسة ، وفى النهاية يدير « مانيڤلة » الكاميرا .

وقد تطورت السينما بعد ذلك بطبيعة الحال حتى أصبحت على ماهى عليه الآن .. وأصبح مدير التصوير اليوم فنانا يستخدم الإضاءة كما يستخدم المصور الرسام فرشه وألوانه .. وانحصرت مهمته أو كادت أن تنحصر فى هذه الدائرة التشكيلية الهامة .

وتتم إضاءة الديكورات فى التصوير الداخلى – أى فى البلاتوه – بتضافر أربع مجموعات رئيسية من المنابع الضوئية .

* لمبات الوجه – التى تعطى الجزء الأكبر من الإضاءة – وهى عادة لمبات يسهل ضبط نورها .

* إضاءة المكان أو المحيط – وهى إضاءة تكميلية لتلطيف وتخفيف حدة الظلال القاتمة .. وتستخدم كذلك ، تبعا لكثافتها ، فى تحديد الجو الخاص لكل ديكور أو لكل مشهد .

* الإضاءة الخلفية – وهى لمبات معدة لإعطاء التجسيد اللازم للصورة ، وذلك بفصل الممثلين عن الديكور .

* المؤثرات الضوئية – وهى تشبه مكياج النماذج المركبة ، فهى تبدل ملامح وجه الممثل ، وتغير مظهر الديكور أو الجو العام للمشهد .

وفى التصوير الخارجى يستعمل المصور « عاكسات ضوئية » بيضاء أو لميع لتعويض النقص فى الإضاءة – وهى « بانوهات » من الخشب تغطى بصفائح من القصدير أو الألومنيوم أو تطلى باللون الأبيض .. كذلك يستعمل المصور الإضاءة الصناعية مع الإضاءة الطبيعية للشمس ، ويزاوج بينهما .. والإضاءة الصناعية حتمية فى مشاهد الليل .. ولتشغيل لمبات التصوير تستعمل مولدات كهربائية خاصة تحملها كاميونات إلى أماكن التصوير الخارجى .

ولنترك الكلمة لواحد من طليعة المصورين السينمائيين فى فرنسا – هنرى ديكاى – ليكشف لنا عن أسرار فن التصوير السينمائى من خلال الحديث التالى :

مهمة مدير التصوير ومساعديه

* ماهى مهمة مدير التصوير فى الفيلم ؟

– مهمة مدير التصوير هى تجسيد أفكار المخرج فى صور . والفرق الجوهرى بين المصور الفوتوغرافى ومدير التصوير السينمائى ، هو أن الأول يسجل لحظات ثابتة غير متحركة بينما الثانى يعمل فى الحركة .

* وما الذى يتطلبه « العمل فى الحركة » من مدير التصوير ؟

- هناك مبدأ فى السينما يقول : لاتكون الصورة جميلة ولها معنى إلا بعلاقاتها بما سبقها وما يتبعها من صور . والصورة الجميلة حقا هى تلك التى تتلاءم وتتآلف مع المجموع ، مع الموسيقى والحوار والتمثيل .

* كيف تعمل فى البلاتوه - أو مكان التصوير ؟

- فلنتحدث عن شركائى فى العمل . المصور (الكاميرامان) يضع الكاميرا بالضبط فى الاتجاه الذى أعينه له ، بالاتفاق مع المخرج . وهو يحدد كادر الصورة أى (إطارها) الذى يختلف تبعا للحجم المطلوب إعطاؤه للشخصيات .. وأبعاد الديكور أو المنظر الطبيعى المراد تصويره . ويضبط المساعد الأول عدسة التصوير على الموضوع الرئيسى . ويعد المساعد الثانى شريط الفيلم فى الكاميرا ، ويحمض على الفور جزءا منه ، يتراوح طوله بين عشرين وثلاثين سنتيمترا كتجربة أولية ، وحتى يمكن الحكم من النجاتيف على القيمة الفنية للصورة ، قبل البدء فعلا فى التصوير .

هذه (الفرقة) تختلف تماما تبعا للبلاد والظروف . ولكن العملية تظل كما هى . لابد لمدير التصوير من مساعدين حتى يركز اهتمامه على مشكلتين رئيسيتين : الإضاءة ، والحركة أثناء التمثيل .

الإضاءة والحركة

* ألا يمكن الاستغناء عن الإضاءة الصناعية ؟

- إن الإضاءة الصناعية تسمح بخلق « الجو » ، وتساعد على إبراز تعبيرات الوجه . ونحن نستعمل فى الأستوديو لمبات عديدة مختلفة فى القوة والحجم . توضع على أرجل أو على كبارى مرتفعة . أما فى التصوير الخارجى فنستعمل العاكسات الضوئية (التى تعكس ضوء الشمس على الشىء المراد تصويره) والأركات (وهى لمبات كبيرة وقوية تضاء بالكربون) .

* لقد تحدثت أيضا عن الحركة أثناء التمثيل ..

– يجب أن تعد الإضاءة بطبيعة الحال تبعا لحركة الكاميرا وحركة الممثلين . إنها تخلق باستمرار مناطق من الظلال والنور .. وإذا كان على الكاميرا أن تتحرك هى فلدينا لذلك التراڤيلينج (تتحرك الكاميرا على قاعدتها المتحركة فى داخل الأستوديو .. أو على قضبان أثناء التصوير الخارجى) واللقطات البانورامية (تدور الكاميرا حول نفسها وهى فى وضع ثابت) ، أو توضع الكاميرا فى طرف ذراع طويل من الحديد (كرين) وتستطيع الحركة فى كافة الاتجاهات . وهناك لقطات معينة تصور بالكاميرا وهى محمولة على يد المصور .

المخرج والكاميرا

* هل ينظر المخرجون فى الكاميرا ؟

– هناك بعض المخرجين لايقتربون من الكاميرا إلا فيما ندر .. وهناك من ينظر فيها كثيرا ، بل ويمسكها بنفسه فى بعض المشاهد . وعلى كل حال فالمخرج والمصور يتفقان سويا أثناء التنفيذ على كل لقطة فى الفيلم .. وأنا أظن أن هناك نموذجين متطرفين من المخرجين : أولئك الذين يعدون مقدماً كل شىء على الورق ، وأوئك الذين يحملون فى رؤوسهم التقطيع الفنى للفيلم إلى لقطات . وعلى أية حال فمن الضرورى وجود تتابع ، مكتوب أوغير مكتوب وحتى لايضيع الوقت ، ولكى يعطى لكل لقطة الأهمية الحقيقية التى يجب أن تكون لها فى الفيلم .

أسلوب التصوير

* كيف يمكن التعرف على أسلوب مدير التصوير فى الفيلم ؟

– من الممكن خلق أسلوب التصوير باستعمال (الفيلترات) وطريقة وضع الكاميرا وتوزيع الإضاءة . ومن الأمثلة التى يمكن عملها فى مجال التكنيك ما فعلته

فى فيلم « المحبين » . لقد صورت مشاهد الليل فى وضح النهار ، بوضع فيلترات حمراء أمام عدسة التصوير حتى تبدو السماء مظلمة. وللتخفيف من حدة الاختلاف بين النور والظلام تستعمل فيلترات مخصوصة ، أو أفلام ذات حساسية معينة .

ولكن المعرفة الكاملة بالتكنيك لاتكفى طبعا لخلق أسلوب فى التصوير .. أما عن نفسى فأنا أحاول ، كما قلت من قبل أن أخلق فى التصوير الأسلوب المناسب للفيلم تبعا لما يحدده المخرج .

الفيلم الملون

* ما رأيك فى إستعمال الألوان فى السينما ؟

– الألوان لاتغير من عمل مدير التصوير فى أسسه نفسها . فالإضاءة تظل مشغوليته الكبرى ، ويجب أن يتنبه لها جيدا لأنه لايمكن الاعتماد على الوسائل التقنية فى التحميض للتأثير على القيمة الفنية للصورة . وكل المؤثرات المطلوبة يجب أن تتم أثناء التصوير نفسه لا بعد ذلك .

* يقال إن اللون الأخضر يصعب تحقيقه فى السينما ، فهل هذا صحيح ؟

– إن حساسية الفيلم لاتلتقط جيدا اللون الأخضر . فمن الممكن بسهولة أن تشوبه الصفرة ، أو يصبح ضارباً للسواد أو الزرقة . وحتى نحصل على هذا اللون الصعب يجب أن نستعمل نوعا جيدا من الفيلم الخام ، مع إضاءة خاصة ، وأن نعطى له أهمية أولى بالنسبة لغيره من الألوان .

وخطر آخر للألوان ، هو أننا إذا أردنا أن نصلح أحدها فمن الممكن أن نفسد آخر . وقد حدث ذلك لى مرة كنت أحاول الحصول على زرقة البحر فأفسدت لون المراكب !

* هل الفيلم الملون أغلى من العادى ؟

– مؤكد طبعاً . ليس فقط بسبب ثمن الفيلم الخام ، وإنما لتكاليف المعمل ، ولما يجب من عناية كبرى بالملابس والديكورات والإضاءة .

أسئلة أخيرة

* هل غيرت السينما سكوب شيئا بالنسبة إليك ؟

كلا .. إنها فقط وسعت وعرضت مجال الرؤية للكاميرا .

* ماذا يريد الجمهور فى رأيك ؟

– إنه أساسا يريد قصة تروقه (وتبسطه) . وهو يحب الأفلام الجيدة .. ويبدو لى أنه قد أصبح من الصعب اليوم أن يرضى إلا عن الأفلام القيّمة حقا .

* ماهو تكوينك الفنى ؟

– مساعد ، ثم مصور ، وبعد ذلك مدير تصوير . ولقد أخرجت بعض الأفلام القصيرة لحسابى الخاص . وقمت برحلات عديدة .

* * *

المونتـــاج

بعد انتهاء التصوير نجد أنفسنا أمام آلاف الأمتار من الصور المطبوعة على السليولويد - تتراوح بين ألف وأربعة آلاف متر للفيلم القصير .. وعشرة آلاف وعشرون ألف متر للفيلم الطويل . هذه الأمتار مجزأة إلى « قطع » صغيرة سيتراوح عددها هى الأخرى بين مائة وأربعمائة قطعة للفيلم القصير .. وبين ألف وألفى قطعة للفيلم الطويل . هذه القطع تمثل لقطات الفيلم المختلفة ، الرئيسية منها والثانوية .. لقطات كبيرة لوجوه وأشياء .. ولقطات عامة وتفصيلية لمشاهد خارجية .. لمعارك أو مناظر طبيعية .. ولقطات متوسطة وقريبة لحجرات فى منزل أو فندق أو مصلحة حكومية .. ولقطات لممثلين يتحاورون أو يتعاركون أو يقبل بعضهم بعضا !

ويتكون الفيلم - من ناحية البناء الفنى للصورة - من لقطات ومشاهد وفصول .. اللقطة - هى ما تصوره الكاميرا خلال دورانها لمرة واحدة .. والمشهد - هو تجميع اللقطات التى تصور فى مكان واحد وزمان واحد .. والفصل - يدل على مجموعة من المشاهد ذات وحدة درامية معينة .

أما عن الصوت فهناك دائما شريط للكلام .. وشريط للموسيقى ، وثالث للمؤثرات الصوتية أو الضوضاء .

هذه الأشرطة الثلاثة الأساسية تمتزج فى عناية ، وتطبع على شريط واحد هو الشريط السلبى للصوت فى صورته النهائية .. وتسمى هذه العملية بالميكساج أى « المزج » .. وهى عملية دقيقة للغاية .. إذ لابد أن نسمع بوضوح - وتبعا للحدث المصور - كلمات الحوار أو الموسيقى أو المؤثرات الصوتية .. مع مراعاة التوافق والانسجام فيما بينها .. ومع الصورة المرئية .

ومع أن هذه العمليات المتعددة يقوم بها أخصائيون .. إلا أن أهميتها تفرض على مخرج الفيلم ضرورة متابعتها فى اهتمام .. وغالبا مايعدل المخرج - فى خلال المونتاج - تقطيعه الفنى أو النص المكتوب لتتابع اللقطات .

صحيح أن كتابة تقطيع فنى للسيناريو إلى لقطات محددة قبل البدء فى التصوير يمكن أن يساعد على وضع كل لقطة فيما بعد فى مكانها المضبوط أثناء عملية المونتاج .. غير أن المخرج عادة مايرتجل لقطات جديدة أثناء التصوير ، مستلهما أشياء لم تكن فى حسابه .. أو قد يغير من تتابع لقطات التقطيع الفنى التى أعدت من قبل .

وقد يحدث أحيانا أن يستخدم المخرج ثلاث أو أربع كاميرات أثناء تصوير مشهد ما – لمعركة مثلا – ثم يختار بعد ذلك أحسن مايراه موافقا لما يريد .

كذلك وحينما يجلس المونتير أمام الموفيولا – آلة المونتاج – وفى يده المقص – يجد أن الصورة ذاتها من الناحية التشكيلية تفرض هى أيضا وضعا له اعتباره .. ويعمل المونتير على جمع شتات اللقطات معا ليبنى الفيلم من تلك (المادة) الفوتوغرافية المركبة ، والتى تسرى فيها حركة مزدوجة : حركة جاءت مع التصوير .. وحركة أخرى يضفيها المونتاج كنتيجة لتتابع اللقطات والمشاهد والفصول .

المونتاج حرفة وفن

وفى حديث دار مع المونتير الفرنسى هنرى كولبى – الذى تحول أخيراً إلى الإخراج – يقول رداً على سؤال :

* أريد أن أعرف أولا كيف يصبح المرء مونتيراً ؟

تبعا للوائح النقابة ، فى فرنسا ، يجب على « صبى المونتير » أن يتمرن ستة أشهر فى أحد المعامل حيث يتعلم ماهو الفيلم السالب (نجاتيف) وكيف يطبع الفيلم ، وماهى النسخة النهائية « ستاندارد » إلخ .. ثم بعد ذلك يعمل كمساعد مونتير فى ثلاثة أفلام طويلة أو عشرة أفلام قصيرة .. وهنا يصبح له الحق رسميا أن يحمل بطاقته المهنية .

وعمليا ، نستطيع أن نميز بين نوعين من المونتير : الذين (يلصقون) لقطات الفيلم بعضها ببعض ، ويؤدون عملهم هذا ببراعة حرفية (تكنيكية) وبطريقة آلية . والمونتير الموهوب صاحب الإحساس الفنى .

* فى أى لحظة يجب على المونتير أن يقص الصورة ؟

– هذه هى المسألة الجوهرية فى المونتاج .. فلابد أن يكون المونتير حساسا للزمن الذى تستغرقه اللقطة ، وهذا صعب ، لأننا نرى اللقطات مرات عديدة ، وينتهى بنا الأمر أن نعتاد عليها ، وهكذا تبدو دائما طويلة جدا . ويجب على الخصوص أن نحس اللحظة المضبوطة التى يجب فيها أن تقطع استمرار الصورة لنصلها بما يليها ، وهى لحظة حركة غالبا ماتبدو طبيعية جدا للمتفرج ..

مثلا ، حينما يرفع الممثل ذراعه ليشرب كوب ماء ، هل يجب أن تقطع الحركة فى البداية ، أو المنتصف ، أو فى النهاية ؟

أساليب المونتاج

* هل نستطيع أن نتعرف على أسلوب خاص للمونتير فى الفيلم ؟

– نعم . لقد كان هناك أسلوب خاص بالمونتيرة الفرنسية الشهيرة « ميريام » مونتيرة أفلام « ساشا جيترى » وفيلم « باريس ١٩٠٠ » . وهناك المونتاج على الطريقة الأمريكية ، وهو سريع .. ومليىء بالحركة وفى فرنسا – مثلا – يهتم المونتير (وكذلك المخرج) على الخصوص بتعبير الممثلين . بينما فى أمريكا يستلزم الأمر الاهتمام بقيمة التمثيل ودقة الحركة ، حيث يسمح قطعها المضبوط بوصل اللقطات جيدا ، الواحدة بالأخرى ، دون أدنى إحساس آلى (ميكانكى) . والمعجزة الحقة هى التوفيق بين الإيجاز والليونة ، أو (النعومة) .. ومن خير الأمثلة على هذا فيلم أورسون ويلز « السيد أركادان » فقد أثبت مونتير الفيلم (وهو إيطالى) براعة خارقة فى سرعة وصل لقطات مصورة من زوايا غريبة ، ولكنها ليست عفوية ، وفى « نقلات » ناشفة جدا من مشهد لآخر . وعلى العكس من ذلك نجد المونتاج فى الأفلام اليابانية والهندية لينا وناعما للغاية .

* ماهى الصعوبات التى يمكن أن تصادف المونتير ؟

- حينما يكون الفيلم سيئ الإخراج ، أو يكون السكريبت (المساعد الثانى للمخرج) غير دقيق فى عمله ، تنشأ مشاكل . فمثلا نجد فى لقطة ثلاثة أكواب وزجاجة وفى اللقطة التالية (التى صورت فى اليوم التالى) نجد كوبا واحدا وزجاجتين ومثل هذا الأمر يمنع المونتير من وصل لقطات الفيلم كما يجب .

المخرج والمونتاج

* هل يحضر المخرجون عملية المونتاج ؟

- إن أغلبهم يأتى ساعة فى اليوم ، ويعين للمونتير أربع أو خمس لقطات قائلا « أوصل هكذا » ويعطى ملاحظات مبهمة وغير دقيقة . ومن ناحية أخرى نجد أن المخرج المهتم بعمله (والذى له ضمير فنى) يعرف أن عليه أن يكون موجودا دائما ما أمكن أثناء عملية المونتاج ، لأننا نكتشف دائما فى لقطات الفيلم إمكانيات جديدة .

* هل للمونتير تأثير ما على إيقاع الفيلم ؟

- من الممكن الحصول على الإيقاع فى الفيلم بطرق مختلفة . هناك الإيقاع الداخلى الذى نحصل عليه أثناء تصوير الفيلم من أداء الممثلين ، وحركة الكاميرا وطريقة تجنب « الزمن الميت » فى داخل اللقطة نفسها . ولايستطيع المونتير شيئا فى هذا . وهناك الإيقاع الخارجى الذى يمكن الحصول عليه بالمونتاج والتوافق المتناسق بين أجزاء الفيلم المختلفة . وهذا الايقاع الخارجى يلعب دورا أقل فى الأهمية بكثير منذ اختراع السينما الناطقة .

* وماذا كانت النتائج الأخرى لاختراع السينما الناطقة ؟

– لقد اختفى تقريبا الدور الخلاق للمونتاج فى الفيلم . ونحن نجد اليوم أن الحوار فى الفيلم هو الذى يخلق العاطفة ، ويعطى المعنى ، ويشرح ويفسر ، ويضع الفيلم فى خط روائى صارم . وأصبح الصوت هو الذى يقود المونتاج . وقديما كان من الممكن أن نقص حركة أو إشارة ، ولكننا لانستطيع اليوم أن نقص كلمة . كان من الممكن أن نقف طويلا على شىء ما ، ونعطى الإحساس بالعلاقة التى تربط إحدى الشخصيات بالأشياء المحيطة بها ، ولكننا اليوم يجب أن نسير خلف الحوار فى مسالكه المختلفة .

وهناك اهتمام بالإتقان الحرفى (التكنيكى) للمونتاج مما حدا بالمخرج الأمريكى أناتول ليتفاك فى فيلمه « هل تحبين براهمز » أن يتعاقد من اليوم الأول مع مونتير للصورة ، ومونتير للحوار ، وثالث للموسيقا ، ورابع للمؤثرات الصوتية .

ولكن الخلق الحقيقى ، فى مجال المونتاج ، لم يعد يوجد اليوم إلا فى الأفلام القصيرة . فالفيلم الطويل وهو دائما تقريبا تتابع مسلّم به سلفا لقصة مروية من الألف إلى الياء . بينما الفيلم القصير (والفيلم التسجيلى على الخصوص) وهو غالبا مايصور دون تعليق مكتوب مقدما ، يسمح بحرية أوسع للمونتير . فمثلا ، حمل إلىّ بعضهم يوما آلاف الأمتار من الفيلم ، مع قائمة بالمشاهد المصورة . وأعطونى عنوانا وطلبوا منى فيلما مدته عشرون دقيقة . وحينما انتهى الفيلم كانت النتيجة أن المشهد الأول أصبح هو الأخير ، والمشهد الأخير جاء مكانه فى الوسط ، ومشهد الوسط كان هو الأول .

وأخيرا :

* هل يظل المخرجون الذين مروا فى حياتهم بالأفلام القصيرة (التسجيلية) متأثرين بهذا التكنيك ؟

– نعم . ولنأخذ مثلا . فى داخل فيلم طويل كان هناك مشهد رجل يجوب الطرقات ويجمع القمامة . هذا المشهد يستغرق ثلاث أو أربع دقائق ، ويستطيع المونتير أن (ينتجه) كيفما شاء ، وذلك عن طريق اختيار اللقطات

المختلفة وإعطائها الإيقاع المؤثر بأقصى مايستطيع . ومثل آخر : فى أحد المقاهى يصغى الرواد إلى موسيقا دون كلام . والمخرج الذى سبق له العمل فى الأفلام القصيرة والتسجيلية سيعرف اللقطات التى يجب عليه أن يصورها لينتج بعد ذلك هذا المشهد ويعطى له معنى .

* لقد عملت فى فيلم شابلن الأخير « ملك فى نيويورك » . كيف ينظر شابلن إلى المونتاج ؟

– تبعا لمنهج شخصى جدا . إن شابلن يصور آلافا من الأمتار من الفيلم ، ويعيد تصوير المشهد مرات عديدة . وفى المونتاج يختار اللقطات التى يبدو له التمثيل فيها أكثر فاعلية وتأثيرا . ويصبح عمل المونتير هو ترتيب دقيق لتلك اللقطات المختارة . وباختصار ، فمن المقطوع به أن شابلن هو مونتير أفلامه .. وهو فضلا عن ذلك مؤلفها وممثلها ومخرجها وواضع موسيقاها ومنتجها وصاحبها الأوحد .. إنه عبقرى !

* * *

الإخراج

قبل عام ١٩٠٠ كان رجل السينما يمارس كل المهن السينمائية تقريبا ، وفى وقت واحد . كان يتصرف كما يتصرف اليوم هاو يملك كاميرا صغيرة ، يصور بها مشاهد قصيرة فى الهواء الطلق ، تقوم فيها عائلته وأصدقاؤه بدور الممثلين .

وحوالى عام ١٩٠٠ قدم السينمائى الفرنسى جورج ميلييس للعالم فن الإخراج أو الميزانسين فكان يحكى فى عشر دقائق أو ربع ساعة قصصا مثل « سندريللا » أو « رحلة إلى القمر » ، مستخدما فى ذلك السيناريوهات والديكورات والممثلين .

ومنذ ذلك التاريخ القديم والمخرج هو المدير الفنى العام للفيلم .. إنه يقوم بدور قائد الفرقة الموسيقية ، ويشرف على تنفيذ تلك « النوتة » من الصور والأصوات التي هى « التقطيع الفنى » ، والذى ساهم بقدر كبير ورئيسى فى وضعه وإعداده فى صورته النهائية .

الممثل فى الفيلم

أثناء التصوير تكون مهمة المخرج الأولى هى توجيه الممثلين .

والممثل فى الفيلم يجد نفسه أمام مشكلة مختلفة تماما عن مشكلته على خشبة المسرح . فعلى المسرح .. يسير الممثل مع المسار الطبيعى للحدث .. والمنطق الداخلى للمسرحية هو الذى يقود تمثيلية من موقف إلى موقف .. ويعطى له الفرصة لكى يؤكد الاستمرار المتكامل للحدث .. والتدرج فيه .. كذلك يتفاعل معه المتفرجون بشكل صامت إلى حد ما .. ولكن بشكل مؤكد .. فالمتفرج فى المسرح يندمج فى الدرامة من الناحية العقلية ، ويشارك فى الحدث . وهو بذلك يمد الممثل المسرحى بالعون وبطريقة مستمرة .. ويحس ممثل المسرح تماما بهذا الجو النفسى الخاص .. لذلك نجد أن بعض الممثلين أحسن على المسرح منهم فى السينما.. أو العكس .. غير أن هناك من الممثلين من استطاع بكثير من الذكاء والمرونة أن يطوع نفسه للمتطلبات الفنية المختلفة لكل من المسرح والسينما .. والإذاعة والتليفزيون أيضا .. باعتبار أن فن التمثيل جوهره واحد .. وإن اختلفت الأشكال !

ولايستطيع ممثل السينما ، وهو يقف أمام الكاميرا ، أن يعتمد على ذلك التجاوب الإنسانى الذى يحدثه وجود المتفرجين .. كذلك يجد نفسه أمام مشاهد مجزأة إلى قطع صغيرة ، بعضها لايستمر أحيانا سوى بضع ثوان ! وعلى الممثل أن يضع نفسه فى الجو وبسرعة .. أو بمعنى أدق ، عليه أن يخلق ذلك الجو النفسى الضرورى لجودة التمثيل .. هذا الوضع الخاص يتطلب من الممثل تفهماً سريعاً لما يدور .. ومعرفة تامة بالدور الذى يمثله . كما يتطلب منه أيضا أستاذية فى الأداء والتفاعل ..

غير أن موهبة الممثل وذكاءه لايكفيان .. وأحيانا يرى المتفرج ممثلا مجيدا لايستطيع أن يقدم كل ماعنده من إمكانيات فنية فى التعبير .. وذلك لسوء إدارة المخرج .

وهنا يبرز دور المخرج فى علاقته بالممثل .. وهو دور رئيسى وعليه كل الاعتماد فى القيمة النهائية للفيلم .

وفضلا عن توجيه الممثلين ، يقوم المخرج بالإشراف على مدير التصوير ومهندس الديكور ومصمم الملابس وجميع العاملين فى الفيلم ، وينسق بينهم جميعا ويقودهم .. وبعد انتهاء مدة التصوير يشرف المخرج على مونتاج الفيلم حتى يخرج للناس عملا منسجما فى سرده وإيقاعه وأسلوبه .

المنتج على الطريقة الأمريكية

وليس للمخرجين نفس الاختصاصات بالضبط فى كل البلاد .. ففى هوليوود غالبا ما ينتزع المنتجون كل امتيازات المخرجين الفنية فى المراحل التى تسبق فترة التصوير أو تتلوها .

فالمنتجون الأمريكان (وهم يتبعون الشركات الكبرى مثل : مترو وبارامونت وفوكس ...) يبدأون أولاً باختيار الموضوع .. ولتنفيذه يتعاقدون مع الممثلين ، ومهندسى الديكور والمصورين إلخ .. ومع خطة العمل يضعون نص التصوير وهو

(تقطيع فنى) لايقبل التغيير . وعلى المخرج أن ينفذ ماجاء به حرفيا . وأحيانا يتم التعاقد مع المخرج ٤٨ ساعة قبل بدء التصوير .. وهو يعمل خلال التصوير فقط .. وله سلطان قليل على فرق الديكور والتصوير والملابس إلخ .. إن وظيفته هى فقط إدارة الممثلين مهتديا فى دقة بملاحظات التقطيع الفنى الذى لم يشترك فى وضعه .. وبمجرد انتهاء فترة التصوير تنتهى مهمة المخرج فى الفيلم .. فيتناوله المنتج بين يديه لكى يدير عمليات المونتاج والميكساج وغيرها .. ولايرى المخرج عادة عمله إلا فى حفلة العرض الأولى للفيلم ..

ومع ذلك فهناك فى هوليوود عدد معين من السينمائيين يسمونهم (مخرجون منتجون) يجمعون بين الوظيفتين ، ويصبح لهم بذلك اختصاصات أوسع من أى مخرج فى أى بلد فى العالم .

مساعدو المخرج

ويعمل تحت إمرة المخرج اثنان (أو ثلاثة) مساعدين .. ومهمة المساعد الأول هى على الخصوص الإشراف على كل مايتصل بعملية الإخراج من ممثلين وديكورات وإكسيسوار وملابس .. وعليه أن يدير كل شىء وفى كل وقت ، يلبى احتياجات مفاجئة ، وينوب عن المخرج فى تنسيق حركات مجموعات الكومبارس ، أو مراقبة عمل جميع الفرق الفنية الأخرى . ويجب أن يكون لديه لباقة الدبلوماسى لكى يفض المنازعات التى قد تنشأ أثناء التصوير .

وينفذ المساعد الثانى مايعهد به المخرج إليه من أعمال متنوعة سواء مايتعلق منها بتحضير الفيلم وتصويره ، أو بالاتصال بمختلف الفنيين والممثلين .

وليست مهمة المساعد سهلة أو هينة .. وهى ليست أيضا ثانوية يمكن ببساطة الاستغناء عنها .. ولنقرأ مايقوله المساعد الأمريكى روبيرت لى – وهو يتحقق من جميع التفاصيل الخاصة بديكور جديد فى الفيلم عشية يوم التصوير : هل الأرضية (تطرقع) فتحدث صوتا عند المشى ؟ هل تصلح المدفأة للاستعمال ؟ هل طلبنا من

جندى المطافىء أن يكون على مقربة منا ومعه جهاز إطفاء الحريق ؟ وماء الحنفية ، هل يسيل بهدوء ؟ وقضبان التراڤيلينج هل هى موجودة ؟ وهل أضيفت النعال الساكنة إلى أحذية الممثلين ؟ وهل باروكة الممثل الأول (أو الممثلة الأولى) موجودة ؟ وبيانو الديكور ، هل أصبح ساكنا ، وعطل عن العمل ؟ وهل أحضر غطاء البورسلين لتغطية (سنة) الفتى الأول الذهبية ؟ وهكذا .. لايفلت من هذه المراقبة القاسية شىء ..

وليس هناك مهنة فى العالم تتطلب ساعات عمل بهذا الطول ، ولاتركيز فكر ، ولا انتباه تام إلا السينما .

* * *

الاسكريبت

مهمة (السكريبت) الأولى هى تسجيل كل مايدور أثناء التصوير .. إنه يلاحظ ، مع المخرج ، تتابع العمل الفنى ، وتنفيذ (التقطيع الفنى) كما هو مكتوب ، ، حتى يمكن للفيلم بعد الانتهاء من تصويره ، أن يصبح سياقا متناسقا مترابط الأجزاء لاثغرات فيه ولا سقطات .

ونحن نعرف أن الفيلم لايصور بترتيبه المنطقى أو الزمنى .. فمن الممكن تصوير لقاء البطلة مع زوجها (للمرة الأولى) .. بعد شهر من تصوير موت الزوج وبكاء الممثلة على قبره .. ومثل آخر : تصوير ممثل يدفع باباً ويدخل إلى الصالون وقميصه غير مرتب ، وسترته ممزقة ، وشعره أشعث ، وفى وجنته جرح سكين ، ولم يحلق ذقنه منذ ثمانية أيام . ولسوف يرى الجمهور قبل ذلك نفس الممثل يدفع نفس الباب – ولكن من الخارج وقبل أن يدخل الصالون . هذا المشهد الأخير قد يصور خارج الأستوديو قبل تصوير المشهد الأول بشهرين أو ثلاثة .. ويكون السكريبت قد كتب كل ملاحظاته فى دفتره . ولكى يصور المشهد الأول يقدم السكريبت المستندات والصور ونص الحوار ، وأحيانا جزءاً من الفيلم ، وكل مايسمح بإعادة تكوين هيئة الممثل على ماكانت عليه من قبل ، من ثياب ممزقة إلى شعر أشعث وجروح فى وجهه .. ويذكّر الممثل أيضا بتعبيره وبحركته السابقة حتى يستطيع أن يطابق بينها وبين حركته الجديدة فى سياق مضبوط .

وإذا لم يوجد السكريبت فى الفيلم فمن الممكن أن تحدث أشياء غير معقولة ، ومفارقات لايقبلها العقل .. ويروى المؤرخ والناقد السينمائى الفرنسى چورچ سادول هذه الحادثة :

فى فيلم (لاتالانت) الذى أخرجه المخرج الفرنسى النابغة (چان فيچو) عام ١٩٣٤ ، وفى مشهد رئيسى من الفيلم يسرق أحدهم من البطلة حقيبة يدها .. ولكننا ، وبعد أن شاهدنا حادث السرقة ، نرى الممثلة تهيم على وجهها فى شوارع باريس وتحت إبطها حقيبة يدها نفسها ! ولكن المخرج لم يتبين خطأه أثناء التصوير لعدم

وجود(سكريبت) ! ولم يستطع (چان فيچو) الذى كانت تنقصه الوسائل المادية ، أن يلغى هذه المشاهد ثم يعيد تصويرها ، حيث وجود حقيبة اليد يضر بتتابع الحوادث ومعقوليتها .

ويقوم السكريبت كذلك بتسجيل الزمن الذى يستغرقه تصوير كل مشهد ، والوقت الذى يمضى بين مرات التصوير ، ويحدد بالضبط ماستستغرقه كل لقطة . وبذلك يساعد على معرفة ما إذا كان برنامج العمل اليومى الموضوع سوف يتم تنفيذه كله أو بعضه . إنه الذاكرة الإضافية للمخرج .. إذا سئل عن أقل تفصيل كان عليه أن يجيب دائما فى سرعة وتحديد .

ومهنة كتلك تستلزم الكثير من النظام ، وحضور البديهة ، وقوة الملاحظة ، وحسن الترتيب ، وحدة الذكاء . ويبدأ السكريبت عمله ، مثل بقية المساعدين ، قبل أن تفتح الأستوديوهات أبوابها بزمن طويل.. ويتمه بعد أن تغلق الأبواب بكثير .. وهذه المهنة – ككل المهن السينمائية – متعبة ، وترغم صاحبها على يقظة ذهنية دائمة ..

* * *

الجزء الثانى

دراسات

بقلم عشرة من كبار السينمائيين فى العالم

السينما أيام زمان

چورج ميلييس

« نشر چورچ ميلييس عام ١٩٠٧ فى الكتاب السنوى العام للفوتوغرافيا هذه الدراسة الطويلة عن « السينما أيام زمان » والتى تعتبر اليوم ذات أهمية عظمى لدارسى الفن السينمائى ، لأنها صادرة عن الرائد الأول لهذا الفن » .

الديكور السينمائى

تنفذ الديكورات السينمائية ، تبعاً للتصميم المتفق عليه ، من الخشب والقماش ، ويتم ذلك فى ستوديو خاص ملحق بستوديو التصوير ، وتلون بالغراء ، كالديكورات المسرحية ، مع اختلاف واحد هو أن التلوين فى السينما يتم بلون واحد فقط وهو اللون الأسود الذى يتدرج إلى اللون الأبيض الخالص ، ماراً بجميع الدرجات المختلفة بين الأسود والأبيض . فالديكورات الملونة بألوان طبيعية تعطى نتيجة سيئة للغاية عند التصوير ، فالأزرق يصبح أبيض ، والألوان الحمراء والخضراء والصفراء تصبح سوداء ... وينجم عن ذلك ضياع التأثير المطلوب كلية . ومن الضرورى أن تكون الديكورات كتلك الخلفيات التى يستعملها المصور الفوتوغرافى . وينفذ الرسم والتلوين هنا بعناية شديدة ، على عكس الديكور المسرحى . فإتقان المنظور ، وخداع النظر المنفذ ببراعة وحذق ، والذى يربط الصور المرسومة بالأشياء الحقيقية أمر ضرورى لإعطاء مظهر الحقيقة لأشياء غير حقيقية ، سوف تسجلها آلة التصوير بدقة متناهية.

إن كل شىء فى الديكورات يساء تنفيذه سوف تسجله آلة التصوير كما هو تماماً ، لذلك يجب مراعاة تنفيذ الديكورات بعناية وبمنتهى الدقة ، حتى تبدو فى الفيلم وكأنها طبيعية .

الممثلون

من الصعب جداً العثور على ممثلين يصلحون للسينما ، على عكس مايعتقد الناس عادة . فقد يكون الممثل ممتازاً على المسرح ، ولكنه لا يساوى شيئاً بالمرة فى مشهد سينمائى . وهؤلاء الفنانون ، وهم على درجة عالية فى فنهم ، تجدهم يرتبكون ويقعون فى حيرة حينما يقتربون من السينما ، ومرجع ذلك إلى أن التمثيل الصامت فى السينما يتطلب دراسة معينة ومميزات خاصة ففى الأستوديو لايوجد جمهور يخاطبه الممثل سواء بالكلام أو بالإشارة . وآلة التصوير هى وحدها المتفرج . وليس أشد نكراً من أن ينظر إليها الممثل أو ينشغل بها أثناء التمثيل ، وهذا مايحدث دائماً فى المرات الأولى للممثلين الذين تعودوا على التمثيل المسرحى . لابد للممثل السينمائى أن يدرك أن عليه أن يكون مفهوماً – على الرغم من صمته – لأناس صم يتفرجون عليه . وأن يكون تمثيله معبراً وحركاته محددة وواضحة .

لقد رأيت مشاهد عديدة يمثلها ممثلون معروفون ، ولم يكن تمثيلهم جيداً لأن العنصر الرئيسى لنجاحهم على المسرح ، وهو الكلام ، كان يعوزهم فى السينما (وهى صامتة فى ذلك الحين) وهم لتعودهم على حسن الأداء لايستعملون الإشارة بالأيدى إلا كأكسيسوار أو كشىء ثانوى .

بينما فى السينما لايساوى الكلام شيئاً ، والإشارة أو حركة الأيدى هى كل شىء . ومع ذلك فهناك بعض الممثلين الذين أدوا المشاهد السينمائية بشكل طيب ، مثل الممثل « جاليبو » لأنه يعرف كيف يكون مفهوماً بغير استعمال الكلام ، ويمتاز بوجه معبر للغاية ، وحركات يده – حتى ولو كانت بشئ من المبالغة المقصودة – وهو أمر ضرورى فى البانتوميم ، وخصوصاً فى البانتوميم المصوّر – هى دائماً غاية فى الإحكام والإتقان ، وملائمة تماماً لما يريد التعبير عنه . إن حركة الممثل التى تصاحب كلامه لاتصبح مفهومة على الإطلاق حينما يمثل تمثيلاً صامتاً . فإذا قلت مثلاً « إنى ظمآن » على المسرح فإنك لن ترفع إبهامك ويدك مقفولة إلى فمك ، لكى تتظاهر بأنك ترفع زجاجة لأن ذلك لا فائدة منه مطلقاً مادام كل الناس قد سمع بأنك ظمآن . ولكن فى البانتوميم سوف تضطر بطبيعة الحال إلى مثل هذه الحركة .

إن ذلك يبدو بسيطاً للغاية .. ومع ذلك لا يدركه فى الغالب الممثل الذى لم يتعود على التمثيل الصامت . وثمة شىء آخر يجب الانتباه إليه ، وهو أنه لما كانت الشخصيات تبدو عادة فى الصورة ملتصقة بعضها ببعض ، فإن من الضرورى أن نفصل الشخصيات الرئيسية ونجعلها فى مقدمة الصورة ، ونقلل من حماس الشخصيات الثانوية التى تكثر عادة من الحركة دون داع ، مما يجعل المتفرج لايعرف إلى من ينظر ، وبالتالى لايفهم شيئاً مما يحدث . كذلك ينبغى أن تكون مراحل الحدث متعاقبة وليست فى نفس الوقت . وعلى الممثلين أن يكونوا يقظين تماماً ، وأن يؤدوا أدوارهم فى اللحظة المحددة التى يصبح فيها اشتراكهم ضرورياً . إن تكوين فرقة طيبة من الممثلين السينمائيين أمر صعب ويحتاج إلى زمن طويل . فقط أولئك الذين لايهتمون بالفن هم وحدهم الذين يقبلون أى ممثل لكى يلعب مشاهد مضطربة ولا أهمية لها .

الحيل السينمائية

من المستحيل فى هذا الحديث أن نشرح بالتفصيل طريقة تنفيذ الحيل السينمائية ، فذلك يحتاج إلى كتاب خاص ، فضلاً عن أن الممارسة وحدها هى التى يمكن أن توضح بالتفصيل الطرق المستعملة لتنفيذ هذه الحيل ، وهى طرق غاية فى الصعوبة والغرابة معاً . وأستطيع أن أقرر هنا دون فخر ، مادام كل الفنيين يعترفون لى بذلك ، أنى أنا الذى اكتشفت كل الطرق الموصلة إلى الحيل السينمائية .

ولقد تبعنى كل السينمائيين فى الطريق الذى سرت فيه . وقال لى أحدهم وهو مدير أكبر شركة سينمائية فى العالم – فى ذلك الوقت ، وهى شركة « پاتيه » الفرنسية » بفضلك أنت استطاعت السينما أن تستمر أو تحافظ على وجودها وأن تصيب نجاحاً لا مثيل له . فباستخدامك للمسرح ولموضوعاته المتنوعة إلى ما لانهاية ، فى السينما منعتها من السقوط ، وكان من الممكن أن يحدث ذلك وبسرعة لو أن السينما استمرت فى تصوير موضوعات الهواء الطلق التى تتشابه بالضرورة ، والتى بسرعان ما يتعب منها الجمهور ويملها » .

هل تريدون أن تعرفوا كيف جاءتني لأول مرة فكرة استعمال الحيل في السينما ؟
لقد جاءت بمنتهى البساطة . كانت آلة التصوير التي كنت أستعملها في بداية حياتي الفنية بدائية ، وكثيراً ما كان شريط الفيلم الموضوع فيها ينقطع أو يعلق بالتروس ويرفض الحركة . وقد حدث يوماً أن توقفت الكاميرا عن الدوران وأنا أصور ميدان الأوبرا . وقد احتاج إصلاحها وإعادتها إلى الدوران من جديد . وفي خلال هذه الدقيقة تغيرت أوضاع المارة والمركبات بطبيعة الحال . وحينما عرضت شريط الفيلم ، وكان قد التحم في النقطة التي حدث فيها القطع ، رأيت فجأة سيارة أو منيبوس تتحول إلى عربة موتى .. ورجالاً يتحولون إلى نساء . وهكذا اكتشفت حيلة الاستبدال المعروفة بحيلة توقف الكاميرا عن الدوران . وبعد ذلك بيومين كنت أنفذ أولى التحولات من الرجال إلى النساء ، وأولى الاختفاءات المفاجئة التي كان لها في البداية نجاح ضخم للغاية . وبفضل هذه الحيلة البسيطة جداً نفذت أولى الأفلام السحرية مثل : بيوت الشيطان ، والشيطان في الدير ، وسندريللا وغيرها . ومع نجاح هذا النوع من الأفلام ذي الحيل السينمائية عملت على إيجاد طرائق جديدة مثل تغير الديكورات عن طريق الاختفاء باستعمال خاصية معينة في آلة التصوير ، والظهور والاختفاء والتحول ، التي يمكن الحصول عليها بتصويرها على خلفيات سوداء أو أجزاء محجوزة في الديكورات ، ثم التصوير على خلفيات بيضاء قد صور عليها من قبل . وتلك حيلة لا أستطيع شرحها فإن المقلدين لم يصلوا بعد إلى سرها الكامل ! ثم جاءت بعد ذلك حيل الرؤوس المقطوعة ، وازدواج الشخصيات ، ومشاهد يمثلها شخص واحد ينتهي بازدواجه إلى أن يصبح هو نفسه عشر شخصيات متشابهة يمثلون معاً . وأخيراً استخدمت معلوماتي الخاصة المستمدة من ممارستي خلال خمسة وعشرين عاماً في مسرح روبير هودان للألعاب السحرية ، وأدخلت في السينما الحيل الآلية والميكانيكية والبصرية وحيل الحواه ، وباستعمال هذه الطرق المختلفة أصبح من الممكن اليوم تحقيق أكثر الأشياء غرابة واستحالة في السينما .

الجمهور

كنت قد انتهيت من إنتاج فيلم « رحلة إلى القمر » (عام ١٩٠٢) وكما هي العادة طبعت برنامجاً يضم سيناريو الفيلم الجديد وأرسلته إلى زبائني ، وكلهم تقريبا

من تجار الأسواق المتنقلة ، ورجوتهم حضور العرض الخاص للفيلم فى مسرح روبير هودان ، الذى كنت أديره فى ذلك الحين .

وفى اليوم المحدد حضر عشرون شخصاً تقريباً وهم الذين كانوا يقيمون بالقرب من باريس أو فى باريس نفسها . وجلست إلى البيانو وارتجلت موسيقى صاحبت عرض الفيلم . وكنت أتوقع نجاحاً طيباً ، لأنى كنت قد رأيت الفيلم بنفسى فى الصباح وبدا لى مسلياً .

ولدهشتى الشديدة انتهى العرض وسط صمت قاتل وشديد البرودة . وأدركت أن الفيلم فشل فشلاً ذريعاً ، وأصابنى غم شديد لتلك النتيجة ، بعد عمل طويل وصعب وغال . ولكنى قلت فى نفسى إن المشترين (ولم يكن الفيلم يؤجر فى ذلك الوقت) من تجار الأسواق المتنقلة ، وهم عادة شديدو الخبث والمكر ومن المحتمل جداً أنهم يظنون أنى سأنتهز الفرصة وأطلب منهم سعراً مرتفعاً لو أبدوا أى حماس لما شاهدوا . وحينئذ اكتفيت بأن قلت لهم : « حسناً أيها السادة ، ما رأيكم فى هذا الفيلم ؟ » ولم يجبنى أحد .. نظروا إلى بعضهم البعض دون أن ينطقوا بكلمة .

وأخيراً سألنى واحد منهم « بكم تبيع هذا ؟ » فأجبته قائلاً « بنفس سعر أفلامى الأخرى . فرنك ونصف للمتر أبيض وأسود ، وثلاثة فرنكات للملون . إن طول هذا الفيلم ٢٨٠ متراً وبذلك يصبح الثمن ٤٢٠ فرنكا للنسخة من الفيلم أبيض وأسود ، و ٨٤٠ فرنكاً لنسخة الفيلم الملونة » .

وأستطيع أن أقرر أنى لم أسمع طوال حياتى مثل تلك الصيحات المستنكرة التى سمعتها منهم فى ذلك اليوم . والحق أن أفلام هذه الفترة كانت أطوالها تتراوح بين عشرين وستين متراً على أكثر تقدير . وقد كانت لدى الجرأة على تنفيذ فيلم طوله ٢٨٠ متراً . ومن المؤكد أنى ظهرت أمام أولئك المتفرجين فى صورة الرجل المخبول الذى يستحق دخول مستشفى الأمراض العقلية . وسمعت الصيحات تتردد من كل جانب : « إنه جنون .. ! فيلم بهذا الثمن ! لم نر أبداً ذلك . لن تبيع منه نسخة واحدة . سوف نحطم أنفسنا ونفلس بشراء مشاهد سينمائية بهذا الثمن » .

وأسرع الجميع بالانصراف . وأمسكت بذراع آخرهم أستوقفه وأنا أقول : « أسمع . هل تريد أن تدخل معى فى صفقة تجارية ؟ » والتفت الرجل إلىَّ فى دهشة فأضفت قائلاً :

– أين تقيم الآن ؟

– فى سوق « ترون » فى ضواحى باريس .

– سوف أرسم لك بسرعة أفيشاً كبيراً مرسوماً عليه قمر ضخم جداً تلقى قذيفة فى عينه . مع كتابة اسم الفيلم وتحت الاسم « فيلم مثير يعرض لأول مرة » وسأحمل لك الأفيش فى السابسة مساء . وسأعيرك الفيلم لليلة واحدة على أن تعرضه فى كل حفلة . أنا لا أطلب منك سنتيماً واحداً ، ولكنى أريد رؤية تأثير الفيلم على الجمهور .

فإذا أخفق الفيلم عدت به وانتهى الأمر ، وإذا أعجب الجمهور بعته لك ، إذا رغبت فى ذلك طبعا . هل هذا يوافقك ؟

ووافق الرجل . وفى مساء اليوم نفسه أعددت كل شىء . وبدأت الناس تصل وتتجمع حول القمر الضخم يتسلون برؤية الأفيش الغريب المثير للضحك ، ويعلقون عليه بتعليقات مختلفة: « إنها كذبة . إنها خدعة . هل يظنون أننا مغفلون ؟ هل تظن أنهم قد استطاعوا الوصول إلى القمر حتى يصوروه ؟ إنهم يسخرون منا .. ».

وكان جمهور ذلك الوقت لا يدرى عن الحيل السينمائية شيئاً ، ويعتقد أنه لا يمكن إلا تصوير الأشياء الحقيقية . وكانت النتيجة أنه فى العرض الأول لم يدخل سوى خمسة عشر شخصاً كانوا على استعداد لضرب مُقدم البرنامج ، إذا كان فى الأمر خدعة !

وبعد عرض مجموعة من الأفلام القصيرة جداً ، والتى يتراوح أطوالها بين عشرين وثلاثين متراً ، عرض فيلم « الرحلة إلى القمر » .

فى التابلوه الأول تفرج الجمهور فى صمت . وفى التابلوه الثانى بدأ ينتبه ويهتم بما يراه . وفى الثالث بدأت الضحكات تعلو . وفى الرابع وفى الخامس وفى السادس زادت الضحكات أكثر فأكثر . وفى التابلوهات التالية علا التصفيق ولم يتوقف حتى النهاية .

وعلى باب الخروج كان المتفرجون أنفسهم هم الذين يقومون بالدعاية الحماسية للمتفرجين الجدد الذين أحاطوا بالمكان . ومنذ تلك اللحظة تقاطرت الجماهير وامتلأت الصالة حتى منتصف الليل . وقد اضطروا إلى اختصار سلسلة الأفلام القصيرة لكى يزيدوا من عدد الحفلات .

باختصار ، كان دخل تلك الليلة هو أعظم ما وصل إليه صاحبى التاجر . وحينما سألته :

– ما رأيك يا صديقى فيما حدث ؟ هل أنت مبسوط ؟

– جداً .

– وأنا أيضاً . لقد تأكدت الآن من تأثير الفيلم على الجمهور الحقيقى .

ولففت الفيلم بيدى فى هدوء ووضعته فى علبته المعدنية ، وحملته تحت إبطى ، وشكرت صاحبى وتظاهرت بالانصراف ، فصاح قائلاً :

– وفيلمى ، هل تأخذه معك ؟

– فيلمك ؟ ولكنك رفضت شراءه هذا العصر . إنه ملكى .

قلت ذلك بلهجة جادة لاتقبل الشك فقال لى :

– أعطنى فيلمك . سأدفع لك ثمنه نقدا ، وسأضيف مائتى فرنك لما تكبدته أنت من مشقة الحضور .

فصحت فيه مبتسماً :

– هل تظننى مراب ؟ هذا هو الفيلم . ادفع فيه ثمنه المحدد ولا سنتيم زيادة . إنى أنا المدين لك بالشكر لأنك وضعتنى مباشرة أمام الجمهور الحقيقى ، وهو الوحيد الذى يضحك من غير خجل دون أن يسائل نفسه عما إذا كان سيفقد كرامته وهيبته كحكم وكقاض إذا ما ضحك .

وفى اليوم التالى كان كل تجار الأسواق فى فرنسا على علم بالنجاح الهائل لفيلم « رحلة إلى القمر » . وتقاطرت الطلبات من كل جانب . وقال لى البعض إنك على أبواب الثراء العريض .

ولكن وا أسفاه ! لقد اشترى بعض عملاء الأمريكان ثلاث نسخ من الفيلم صدروها على التوّ إلى ثلاث شركات أمريكية كبرى ، سارعت فى عمل نسخ سلبية (كونترتيب) . ولما كانت حقوق النشر للأفلام لم توجد بعد فقد راحت هذه الشركات تغرق العالم بنسخ من الفيلم ، وتصدر الآلاف منها إلى كل بلاد العالم . والأدهى من ذلك أن هذه الشركات الأمريكية كانت ترسل مع تلك النسخ إعلانات ضخمة وتعلن فى الأفيشات وفى الصحف : « رحلة إلى القمر » النجاح الهائل لشركة ستار فيلم لجوميلييس بباريس . وكانت الماركة المسجلة هى الأخرى مطبوعة على الأفلام . وللأسف كنت عاجزا عن منع هذه السرقة العلنية. وكانت النتيجة أنى أنفقت ٣٠ ألف فرنك لإنتاج الفيلم ، وتوقف بيعى الشخصى للنسخ فجأة ، ولم أكن قد استرددت غير ١٠ آلاف فرنك . وكانت خسارتى فى الفيلم جسيمة بلغت عشرين ألفاً من الفرنكات !

وللأسف كان هذا هو رأسمالى الشخصى ، فلم يكن لى أى ممول خلال اشتغالى بالسينما الذى استمر عشرين عاماً .

لكن هذا الفيلم الذى جلب الثراء لأولئك المزورين جعل من اسمى ، بفضل توزيعه الهائل إعلاناً لا مثيل له . وأصبح « جوميلييس » بين يوم وليلة مشهوراً فى العالم كله ، ولم يكلفنى ذلك سوى ٢٠ ألف فرنك . وقد كان ذلك على الأقل دعاية طيبة قليلة التكاليف !

شكراً لإديسون ولشركة « لوبين » فى فيلادلفيا ، ولشركة « كارل ليميل » الذين قلدوا ما فعلته وسرقوا حقوقى ، والذين لم أستطع إلزامهم على احترام إنتاجى إلا بافتتاح فرع لشركتى فى نيويورك عام ١٩٠٤ . ومنذ ذلك الحين لم يعد فى مقدورهم أن يستولوا على ثمار عملى .

* * *

اكتشاف العالم

روبيرت فلاهيرتى

إن اكتشاف العالم هو الجانب الذى يستهوى ويفتن فى حياة رجل السينما . لقد أخرجت كل أفلامى وفى قلبى ذلك الولع والغرام بالمجهول . وتقريباً لم أبدأ مطلقاً بأفكار مسبقة قبل البحث والتحقيق ، بنية عمل فيلم عن عمد عن ألاسكا ، أو تاهيتى أو عن جزر اسكتلندا الشمالية ، أو عن لويزيانا . فمثلاً بالنسبة لفيلم « نانوك » لست أنا الذى اختار موضوعى ولا إطار القصة .. ففى عام ١٩١٩ طلبت منى شركة « ريفْيون » إن كنت أود تصوير فيلم عن حياة صيادى الفراء . ولم أكن قد فكرت أبداً على الخصوص فى عمل فيلم عن الإسكيمو . إن اكتشاف هذه البلاد وعادات أهلها وأخلاقياتهم أثارت شعورى وشجعتنى ، ومع أنى سافرت لعمل فيلم تسجيلى للدعاية والإعلان .. فقد عدت بفيلم « نانوك رجل الشمال » . فى هذه الحالة إنى على استعداد لإخراج كل فيلم يمكنّنى من وسيلة اكتشاف بلد ما والحياة الخاصة لسكانه .

أنا لا أعتمد تقريبا إلا على الصورة للتعبير عن فكرى . على الصورة وعلى الصوت . وإنى على ثقة من أن هناك روابط أشد بين الموسيقى (فى تناولها كوسيلة صوتية) وبين الصورة أكثر مما بين الكلمة والصورة . نستطيع تقريبا أن نقول كل شىء بالصورة والصوت ولانستطيع تقريبا أن نقول شيئاً بالكلام .

* * *

عن السيناريو والمسرحية والرواية

بيلا بالاش

ليس بعيداً ذلك الوقت الذى كان مايزال فيه من الصعب إقناع المعارضين أن الفيلم فن جديد مستقل وله قوانينه الخاصة النابعة من ذاته . واليوم نادراً مايثار مثل هذا الجدل . ومن المعترف به أيضاً أن السيناريو هو شكل أدبى مستقل ومن نوع خاص ، مثلما هو الحال بالنسبة للمسرحية المكتوبة . لم يعد السيناريو اكسيسواراً تكنيكياً ، ولا سقالات ترفع بعيداً بمجرد أن يتم بناء البيت ، ولكنه أصبح شكلاً أدبياً جديراً بقلم الشعراء ، ويمكن نشره فى كتاب للقراءة .. وطبعاً من الممكن أن تكون السيناريوهات جيدة أو رديئة ، كأى عمل أدبى آخر ، ولكن لا شىء يمنعها من أن تكون روائع أدبية . وكون الشكل الأدبى للسيناريو السينمائى لم يجد بعد كاتباً مثل شكسبير أو كالدرون أو موليير أو إبسن فليس لذلك أهمية – فلسوف يوجد ذلك الكاتب فى يوم ما . وعلى أى حال فنحن حتى لا نعرف إن كان قد وجد أو لم يوجد بعض روائع كبيرة ضاعت وسط آلاف السيناريوهات السينمائية التى لم نعرها أقل اهتمام . إننا لم نبحث أبداً عن روائع بينها .. بل حتى غالباً ما أنكرنا مجرد إمكانية العثور على عمل رائع فى مثل ذلك المكان الذى لا يحتمل وجود شىء فيه . ومعظم المتفرجين على الأفلام لايدركون أن مايتفرجون عليه هو تنفيذ لنص سينمائى مكتوب ، كما يتفرجون فى المسرح على تنفيذ لنص مسرحى مكتوب . وحتى فى المسرح كم من المتفرجين يفكرون فى هذا الأمر ؟ وإذا لم تناقش الجرائد والمجلات المسرحية ذاتها ، والعرض المسرحى لها كموضوعين متميزين فإن القليل من متفرجى المسرح هم الذين سيفكرون فى العمل الأدبى الخلّاق الذى يسبق كل عرض مسرحى .

إن الرأى العام يميز بسهولة أكثر بين المسرحية والعرض المسرحى ، أكثر مما يميز بين السيناريو والفيلم المعروض على الشاشة . وهذا راجع إلى أن المسرحية يمكن أن تقدم على المسرح بطرق عديدة وعلى مسارح عديدة ، وهذا يوضح أن المسرحية لها وجود خاص بها بعيداً عن العرض والتمثيل . أما الفيلم فهو على

العكس من ذلك غالباً ما يستوعب السيناريو ويبتلعه ، فلا يُحفظ السيناريو كموضوع مستقل يمكن استخدامه مرة أخرى لإنتاج عمل سينمائى آخر . وفى أغلب الأحيان لايوجد السيناريو مطبوعاً فى كتاب .

حينما بدأت السينما لم يكن هناك سيناريو .. كان المخرج يرتجل كل مشهد فى مكان التصوير نفسه ، ويخبر كل ممثل عما يفعل فى خلال اللقطة التالية .. وكانت العناوين الفرعية تكتب وتطبع على الفيلم فيما بعد .

ولقد ولد السيناريو حينما كان الفيلم قد تطور بالفعل إلى فن جديد مستقل ، ولم يعد من الممكن بعد ذلك ارتجال مؤثراته المرئية الدقيقة ، الحاذقة ، الجديدة أمام الكاميرا .. لقد كان من الضرورى إعداد تلك المؤثرات ، والتخطيط لها بدقة وعناية قبل البدء فى التصوير . وقد أصبح السيناريو شكلاً أدبياً حينما توقف الفيلم عن أن يهدف إلى مؤشرات مستعارة من الأدب ، وبنى نفسه بحسم ، ووقف على قدميه ، وفكر بلغة المؤثرات البصرية .

وكانت السيناريوهات الأولى فى الواقع مجرد مساعد تكنيكى ، ولا شىء سوى قوائم بالمشاهد واللقطات لراحة المخرج . كانت تحدد فقط مايجب أن يكون فى الصورة ، وبأى ترتيب يكون . ولكنها لم تكن تقول شيئاً عن كيفية التقديم والعرض .

ومع ولادة الفيلم الناطق أصبح للسيناريو على الفور أهمية كبيرة فقد احتاج إلى الحوار ، كما تحتاج المسرحية ، ولكنه احتاج إلى أكثر من ذلك بكثير . لأن المسرحية هى فقط حوار ولاشىء غير ذلك . إنها حوار منطوق كأنما فى فراغ .. وعلى الرغم من أن مكان الحوادث (أو خشبة المسرح) تحددها إرشادات المؤلف وتعليماته ، إلا أنها لاتقدم بصورة تفصيلية .. وكل مايحيط بأشخاص المسرحية من أشياء مرئية هى مجرد خلفية لاتستطيع التأثير فى حالتهم العقلية والروحية ، وبالتالى لاتستطيع أن تلعب دوراً فى الحدث . ولكن فى الفيلم نجد أن الأشياء البصرية والسمعية تعرض وتقدم على نفس مستوى عرض الشخصيات الإنسانية . وفى التكوين التشكيلى الذى يشملهم جميعاً نجد أنهم مشاركون متساوون فى الحدث . ولهذا السبب لايستطيع كاتب السيناريو أن يعالج مكان الحدث بقليل من التعليمات والارشادات المسرحية .

بل يجب عليه أن يصف ويبلور ويحدد المظهر البصرى المرئى كما يصف سواه ويعبر عنه بوسائل أدبية . وعليه أن يحدد الجانب الذى تلعبه صور الأشياء مثلما يحدد بقية الجوانب الأخرى ، لأنه من خلالها جميعاً تحقق الشخصيات الإنسانية ذواتها .

وهكذا أنتج فن الفيلم ، بعد تطوره ونضجه ، شكلاً أدبياً جديداً هو السيناريو . ومن الممكن اليوم الحصول على عديد من السيناريوهات مطبوعة .. وربما أصبحت هذه السيناريوهات قريبا مقروءة شعبياً أكثر من المسرحيات . ومن الصعب أن نحدد كم من الوقت لابد أن ينصرم قبل أن يلاحظ نقاد الأدب هذه الظاهرة الجديدة التى تولد أمام أعينهم – أعنى السيناريو . ولهذا السبب سنحاول من جانبنا أن نحدد القوانين التى تحكم هذا الشكل الأدبى الجديد .

المسألة هى : من أى ناحية يختلف السيناريو السينمائى عن المسرحية أو الرواية ؟ ولقد وضعنا السؤال بهذه الصورة لأنه سيكون من الأسهل والأيسر تعريف المبادىء والقوانين النوعية الخاصة بالسيناريو ، بتحديد المميزات الأساسية التى تميزه عن الأشكال الأخرى الشديدة القرب منه .

إن سيناريو هذه الأيام ليس اسكتشاً ناقصاً لم يكتمل ، وليس مجرد تخطيط لعمل فنى ، بل هو عمل فنى كامل فى حد ذاته . إنه يستطيع أن يقدم صورة للواقع ، مستقلة ومفهومة وواضحة كأى شكل فنى آخر . صحيح أن السيناريو يضع على الورق مشاهد وحواراً ستتحول فيما بعد إلى فيلم ، ولكن المسرحية أيضاً تفعل ذلك ، فهى تضع على الورق ما سوف يصبح بد ذلك عرضاً مسرحياً .. ومع ذلك تعتبر المسرحية شكلاً أدبياً أرفع مستوى من السيناريو !

إن الموسيقى المكتوبة هى مجرد رمز للموسيقى التى ستعزفها الآلات ، ومع ذلك لن يقول أحد عن سوناتا لبيتهوفن إنها « ناقصة » أو إنها « سكتش » لهذا السبب . ولدينا الآن كذلك سيناريوهات سينمائية موجهة للقراءة ولايمكن تصويرها فى فيلم ، مثلما يوجد مسرحيات لايمكن تقديمها على المسرح أبداً . ومع ذلك فمثل هذه السيناريوهات ليست روايات ولا قصصاً قصيرة أو مسرحيات – إنها سيناريوهات سينمائية تنتمى إلى شكل أدبى جديد .

إن الحقيقة الأساسية التى تكمن فى كل شكل من أشكال الفيلم ، وتحتم القوانين التى تحكم السيناريو هى أن الفيلم عرض مسموع ، صورة متحركة ، حدث يمثل فى الحاضر أمام أعيننا . وبالتالى فإن السيناريو ، مثل المسرحية ، يمكن أن يقدم فقط « وقتا حقيقياً واقعياً » . فالمؤلف لايستطيع أن يتحدث لنفسه فى السيناريو ، مثلما لايستطيع فى المسرحية . لايستطيع الكاتب أن يقول « وفى أثناء ذلك مضى وقت طويل .. » لايستطيع أن يقول « .. وبعد سنوات طويلة ... » أو « ... وبعد ذلك ... » لايستطيع السيناريو أن يحيلنا على الماضى . لايستطيع أن يخبرنا عن شىء حدث فيما مضى أو فى مكان آخر . إنه لايستطيع أن يلخص الحوادث كما يستطيع ذلك الشكل الملحمى القصصى . يستطيع السيناريو فقط أن يقدم مايمكن تمثيله أمام أعيننا ، فى الحاضر ، فى مكان وزمان يمكن لحواسنا إدراكهما ، وفى هذا يشبه السيناريو المسرحية . فيما إذن يختلف السيناريو عن المسرحية ؟ فى الفيلم ، كما على المسرح ، نجد أن الحدث مرئى ومسموع . ولكن فى المسرح يمثل الحدث فى مكان حقيقى (هو خشبة المسرح) وبمخلوقات حية (هم الممثلون) . ولكن الفيلم يقدم فقط صوراً للمكان ولأولئك المخلوقات .

وقد حلل الناقد الألمانى « ليسينج » (١٧٢٩ - ١٧٨١) فى كتابه الشهير « دراما تورجيه هامبورج » الاختلاف الرئيسى بين المسرحية وبين العرض المسرحى ، فحدد بذلك الاختلاف بين السيناريو وبين الفيلم قبل زمنهما بقرن ونصف قرن .

فتعريفه لطبيعة المسرح والقوانين التى تحكمه كان غاية فى الامتياز حتى أنه الآن ، وبعد مائة وخمسين عاماً يساعدنا على تعريف القوانين المختلفة والطبيعة المختلفة لفن مختلف ، وإن لم يكن غير منقطع الصلة تماماً بفن المسرحية . ففى بداية كتابه « دراما تورچيه هامبورج » يحدثنا « ليسينج » عن المسرحيات المأخوذة من الروايات فيقول : « ليس من الصعب مطلقاً أن يحوّل ويطور الكاتب انفعالات وعواطف معينة إلى مشاهد .. ولكن الصعب هو أن يصبح من الممكن أن يتحول المرء من وجهة نظر الراوى إلى وجهة النظر الحقيقية لكل شخصية من الشخصيات . وبدلاً من أن يصف عواطفهم وانفعالاتهم ، يجعل هذه العواطف والانفعالات تجيء إلى الوجود تحت أعين المتفرج ، وتتطور فى تتابع مستمر غير منقطع وبلا وقفات » .

فى هذه الفقرة قال ليسينج كل شىء عن الاختلاف الرئيسى بين المسرحية والرواية . ونفس هذا الاختلاف يوجد بين السيناريو والرواية . فالسيناريو مثل المسرحية لايصف العواطف والانفعالات بلا وقفات وفى تتابع مستمر غير منقطع . والحقيقة أن هذه الميزة الخاصة للدراما المسرحية . ومثل هذا التتابع هو نتيجة ضرورية لكون المسرحية مكتوبة للمسرح . لأن الشخصية التى تدخل إلى المسرح تصبح تحت أعيننا فى تتابع لاينقطع وبلا وقفات حتى تترك المسرح مرة أخرى .

يستطيع الروائى أن يأخذ قراره إلى تجمع كبير ، ثم يتعامل بعد ذلك مع شخص واحد من كل المجموعة . يستطيع أن يروى قصة حياة ذلك الشخص الواحد ، دون أن يخبر القارىء عما كان يفعله الأشخاص الآخرون الحاضرون طوال ذلك الوقت .. وقد ينسى القارىء بسهولة أنهم موجودن على الاطلاق ، وفى الأشكال القصصية مثل هذه « القفزات » ممكنة .. والوهم بوجود تسلسل بلا وقفات فى المشهد الواحد ليس أمراً حتمياً ، كما هو الحال على المسرح . وهذا هو الاختلاف الأساسى بين الأشكال الروائية والأشكال المسرحية .

من هذه الناحية ، يقترب السيناريو من الرواية أكثر مما يقترب من الشكل المسرحى .. فالفيلم لا يلتزم بأن يحافظ على التسلسل المستمر الذى لاينقطع فى المشهد الواحد . بل إن مثل هذا التسلسل ليس ممكنا . ففى المشهد السينمائى لانحتاج إلى إظهار كل الأشخاص الحاضرين فى نفس المكان فى كل لقطة . بل إن ظهورهم جميعاً طول الوقت يصبح مناقضاً لأسلوب ولفنية الفيلم .

إن الجمهور يتخيل أن المشاركين فى المشهد حاضرين ، ولكنهم ليسوا دائماً مرئيين . فمع التغيير الدائم المستمر للقطات الفيلم نرى فقط أولئك الذين يحتاج الأمر إظهار وجوههم أو كلماتهم . ويستطيع الفيلم أن ينتزع وجهاً من وسط الزحام الكبير ، ويركز انتباهاً خاصاً عليه ، وينفذ عميقاً إلى عواطفه ونفسيته . وفى هذا يشبه السيناريو الرواية أو الشكل الملحمى .

يستطيع الفيلم أن يقطع تسلسل مشهد ما ليس فقط بأن لا يظهر كل الشخصيات الموجودة فى المشهد طوال الوقت ، بل إن المشهد كله يمكن أن يقطع

تسلسله بأن يظهر الفيلم مشهداً آخر يدور فى مكان آخر ، ثم يعود إلى المشهد الأول الذى قطعنا تسلسله ليستمر مرة أخرى . وهذا الأمر لايمكن أن يحدث على المسرح ، فإن إمكانية إظهار أكثر من حدث يتم فى وقت واحد هى من خصائص الفيلم ، وبالتالى من خصائص السيناريو كشكل فنى . فالمسرحية لاتستطيع فى وسط مشهد ما أن تظهر مشهداً آخر يدور فى مكان آخر ثم تعود إلى تكملة المشهد الأول . إن قانون وحدة المكان لايطبق على الفيلم مطلقاً . ولكن قانون وحدة الزمان ضرورى .. لأنه حتى إذا قطعنا مشهداً ما ، وكان المشهد الذى أدرجناه يدور فى مكان آخر ، فلا يجب أن يدور فى زمن آخر . بل يجب أن يكون فى نفس الزمن ، وإلا لايفهم المتفرج مايدور أو لايصدقه .

والمعروف أن المقتضيات والمستلزمات التكنيكية للفيلم مختلفة عن المقتضيات التكنيكية للمسرح ، ولذلك فالبناء أو التركيب الأدبى للسيناريو مختلف كذلك عن بناء المسرحية وتركيبها . فالمشكلة المركزية الواحدة ، والالتفاف حول صراع مركزى واحد ، الذى يميز بناء المسرحية ، مناقض لطبيعة الفيلم ، لأن الظروف التكنيكية للفيلم مختلفة . فالطبيعة البصرية للفيلم لاتحتمل بناء يتكون من بضعة مشاهد طويلة . وسبب ذلك هو أنه بينما المشاهد الطويلة ، دون تغيير فى المنظر أو مكان الحدث ، تكون ممكنة إذا كانت مليئة بحركة داخلية ، ويستطيع الناس أن يتحدثوا فى حجرة لساعات إذا كانت كلماتهم تعبر عن حركة داخلية أو عن صراع داخلى ، فإن الفيلم ، حيث العنصر الخام فيه هو دائماً العنصر البصرى ، لايستطيع أن يكتفى أو يقنع بمثل هذه الأحداث الطويلة والداخلية فقط - وبالتالى غير المرئية . إن الفيلم يتطلب صوراً خارجية ، مرئية ، ممكن التقاطها « وتصلح للتصوير » لكل حدث داخلى .

ولهذا السبب نجد أن السيناريو - مثل الرواية مرة أخرى - لايركز على الصراعات ولكنه يواجه الشخصيات بسلسلة من المشاكل فى مجرى القصة .

وأحد القوانين التى تحكم شكل السيناريو هو طول الفيلم . وفى هذا يشبه السيناريو المسرحية فإن طولها يحدده الوقت الذى يستغرقه العرض المسرحى . وقد تطور الفيلم الآن إلى طول أساسى أصبح قاعدة ، لأسباب فيسيولوجية ، فقد تبين أن

الأفلام التى يتجاوز طولها عشرة آلاف قدم (أى تستغرق مدة عرض حوالى الساعتين) تتعب العين . وهذه مجرد اعتبارات تكنيكية خارجية . غير أنه كثيراً مايحدث فى الفن أن تتحول الاعتبارات والشروط التكنيكية الخارجية إلى قوانين تحكم التكوين الفنى للعمل . لقد خُلقت القصة القصيرة من الطول المحدد سلفاً للجريدة . وقد خلق هذا الشكل الفنى بعد ذلك كلاسيكيات مثل القصص القصيرة لموپاسان وتشيكوف .

كذلك قد يحدد الطول المحتم أو المعين من قبل المضمون أو المحتوى نفسه . فالطول المقرر للسوناتة يحدد أسلوبها ، طبعا لا أحد مجبر على كتابة سوناتة أو سيناريو . ولكن إذا فعل أحد ذلك فعليه أن يعلم أن موضوع ومضمون وأسلوب السيناريو يجب أن يكون مستلهما من الطول المحدد سلفاً للفيلم . وهذا الطول هو فى حد ذاته أسلوب ، على كاتب السيناريو أن يتقنه .

والآن ، أصبح السيناريو شكلاً أدبياً مستقلاً . لقد ولد من الفيلم ، مثلما ولدت المسرحية من العرض المسرحى . وبمرور الزمن كسبت المسرحية السبق والأولوية على العرض المسرحى ، وأصبحت هى التى تحدد مهام وأسلوب المسرح . وأصبح تاريخ المسرح مجرد ملحق أو تذييل لتاريخ الدراما .

وليس فى الفيلم حتى الآن مايشبه هذا التطور . ولكنه سيأتى مع الوقت . فحتى الآن كان تاريخ السيناريو مجرد فصل فى تاريخ الفيلم . ولكن قد يصبح السيناريو بدوره عما قريب هو الذى يحدد تاريخ الفيلم . ومن المؤكد أن التطورات الحالية تشير إلى هذا الاتجاه .

وفى مناقشة القوانين الخاصة بالسيناريو كشكل أدبى ، هناك أيضاً حاجة إلى بعض الملاحظات الأخرى ، فضلاً عما قيل حتى الآن . لايوجد فن ولا شكل فنى يقتصر تكوينه على عناصر نوعية خاصة . لأن عرض الواقع فنياً له مبادئ أساسية معينة صحيحة وصالحة بوجه عام بالنسبة لكل فن .

هذه المبادئ يمكن الحصول عليها بسرعة فى أى كتاب مدرسى فى علم الجمال . ومع ذلك فكل الأشياء يمكن تمييزها بدقة متناهية عن طريق الخصائص النوعية التى

تميزها عن كل الأشياء الأخرى . فمثلاً فن التصوير يستطيع أن يعبر ليس فقط عن تجارب تخص فقط فن التصوير ، وإنما يستطيع أن يعبر أيضاً عن بواعث ودوافع مستعارة من الأدب أو الفلسفة أو علم النفس - وفى الواقع عن كل أنواع التفكير والانفعال . ولكن أيا كان المضمون الذى يعبر عنه ، فإن مثل هذا المضمون عليه أن يظهر فى المادة الخاصة بالتصوير - أى فى شكل تأثيرات وانطباعات بصرية ، وإلا ما ظهر على الإطلاق .

وعلى ذلك فإذا تحدثنا عن فن التصوير فعلينا أولاً أن نحدد مادته النوعية الخاصة .

وفن الفيلم لايتكون فقط من مؤثرات فيلمية خاصة (مثلما فن التصوير لايتكون من مؤثرات لونية فقط) ففيه ، كما فى غيره من الأشكال الفنية الأخرى ، نستطيع أن نجد عناصر من العرض الدرامى والصفات والمميزات السيكولوچية . ولكن هناك شيء واحد مؤكد وهو أن الفيلم يمكن أن يظهر هذه العناصر فقط فى شكل صور متحركة ناطقة ، أى أنها لابد أن تطابق وتوافق القوانين النوعية الخاصة لفن الفيلم .

لقد قيل إن المحتوى أو المضمون هو الذى يحدد الشكل . ولكن الأمور ليست بمثل هذه البساطة . ولايحتاج المرء إلى أخذ هذه القاعدة لكى يعنى أنه على مدى قرون كان الكتاب يخططون أفكار أفلام ، وقصص أفلام ، وشخصيات أفلام لم يكن من الممكن تقديمها فى روايات أو مسرحيات ، وأن أولئك المؤلفين المساكين كان عليهم أن ينتظروا حقبة وراء أخرى إمكانية التعبير البصرى حتى ذهبوا فى النهاية إلى الأخوان « لوميير » وطلبوا سينما - الشكل الجديد ليلائم المضمون الجديد .

ويخبرنا التاريخ أن العكس هو الذى حدث بالفعل . لقد صورت السينما لسنوات طويلة عروضا مسرحية قبل أن تولد القصة السينمائية الأصيلة . لقد كانت حرفية الفيلم معروفة لبعض الوقت ، ولكنها لم تتطور إلى شكل لغوى جديد حتى أضيف إليها مضمون جديد ، رسالة جديدة ومختلفة عن غيرها .

وحينما يتطور شكل من أشكال الفن ويتبلور فإن قوانينه النوعية الخاصة هى التى تحدد المضامين والأفكار الملائمة له بتفاعل دياليكتيكى متبادل بين الشكل

والمضمون . وعلى كتاب السيناريو أن يجعلوا مضامينهم تطابق القوانين التى تحكم الشكل الفنى المتكامل للفيلم .

والمضامين الجديدة أيضاً قد تكون متضمنة لوقت طويل فى أشكال قديمة ، فتحدث فيها بعض التغييرات الطفيفة شيئاً فشيئاً وبعد وقت معين ، وربما بعد وقت طويل يحطم المضمون الجديد الشكل القديم ويخلق شكلاً جديداً . لكن هذا أيضاً يحدث فى نطاق الشكل الفنى نفسه ، فتبقى المسرحية مسرحية والرواية رواية والفيلم فيلم .

إن العلاقات الدياليكتيكية المتبادلة بين الشكل والمضمون يمكن مقارنتها مع العلاقة المتبادلة بين النهر ومجراه . الماء هو المحتوى أو المضمون ومجرى النهر هو الشكل .. ولاشك أن الماء هو الذى حفر بنفسه مرة ذلك المجرى - المحتوى خلق الشكل . ولكن بعد أن يكون مجرى النهر قد تكون فإنه يجمع مياه المناطق المحيطة ويعطيها شكلاً- أى أن الشكل يكيف المحتوى ويصوغه وقوة الفيضانات الشديدة تستلزم قبل أن تطفو المياه على جوانب المجرى القديم ، أن تحفر لنفسها مجرى جديداً تماماً .

* * *

كيف أضحك الجمهور ؟

شارلى شابلن

كلما التقيت بأناس يسألوننى أن أشرح لهم سر إضحاكى للجمهور ، أجد نفسى دائماً فى حيرة من أمرى وأحاول عادة التهرب . المسألة هى أنى أعرف بعض الحقائق البسيطة عن شخصية الرجل وأستعملها فى مهنتى . والواقع أنه ليس وراء أى نجاح سوى معرفة بالطبيعة الإنسانية ، سواء أكان الشخص تاجراً أو صاحب فندق أو ناشراً أو ممثلاً .

والأمر الذى أعتمد عليه أكثر من غيره ، هو وضع الجمهور أمام شخص يجد نفسه متورطاً فى موقف حرج يدعو إلى السخرية .

إن مجرد طيران قبعة من فوق رأس رجل ليس بالأمر المضحك . وإنما المضحك هو أن نرى صاحبها يجرى خلفها ، وشعر رأسه طائر فى الهواء ، وذيل سترته يخفق وراءه . وحينما يتنزه رجل ما فى الطريق فإن ذلك لايحمل على الضحك . فإذا وضع هذا الرجل فى موقف حرج ومحيّر أصبح باعثاً على الضحك .

إن كل المواقف المضحكة مبنية على هذا الأمر . ولقد صادفت الأفلام المضحكة نجاحاً مباشراً لأن أغلبها كان يصوّر رجال بوليس يقعون فى فتحات المجارى والبالوعات ويتعثرون فى دلاء النقاشين ، ويقعون من عربات قطار ، ويعانون كل أنواع المتاعب والمضايقات . أولئك أناس يمثلون وقار السلطة ، وهم غالباً متشبعون بتلك الفكرة ، ونحن نهزأ بهم ونسخر منهم ورؤية مغامراتهم تثير رغبة الضحك عند الجمهور ، أضعاف ما تثيره نفس المغامرات لو قام بها مواطنون عاديون يعانون نفس المتاعب .

ويثير الضحك أكثر الشخص المهزأ الذى رغم تهزيئه يرفض الاعتراف بأن شيئاً غير عادى قد حدث له ، ويركب رأسه مصمماً على الاحتفاظ بوقاره . وخير مثال لذلك حالة الرجل الثمل الذى يفضحه كلامه ومشيته ، ويريد أن يقنعنا بوقار شديد أنه

صائم على الطوى . وهو مضحك أكثر بكثير من الرجل البسيط المرح الذى يُظهر بصراحة حالة سكره غير مبال أن يلحظه أحد . وعادة ما تصاحب حالة السكر على المسرح بشيء من محاولة الوقار ، لأن المخرجين قد أدركوا أن ذلك الإدعاء مضحك .

لذلك فإن كل أفلامى تُبْنى على فكرة استحداث مواقف مربكة ، لكى تسمح لى أن أكون جاداً فى محاولتى اليائسة لكى أبدو كجنتلمان صغير عادى جداً . وفى ذلك الوضع المؤسف الذى أجد نفسى فيه ، يصبح همى الأكبر دائماً أن ألتقط عصاتى بسرعة ، وأضبط وضع قبعتى على رأسى ، وأعدل رباط عنقى حتى لو كنت قد وقعت لتوى على أم رأسى . وأنا متأكد جداً من هذه النقطة لدرجة أنى لا أحاول أن أضع نفسى فقط فى مواقف مربكة ، وإنما أعمل أيضاً على وضع الآخرين فى مثل تلك المواقف .

وحينما أتصرف هكذا ، أجتهد دائماً فى اقتصاد وسائلى . وأعنى بذلك أنه حينما يستطيع حدث واحد أن يثير بنفسه قهقهتين منفصلتين يكون ذلك أفضل من حدثين منفصلين . وقد نجحت فى ذلك فى فيلمى « المغامر » ، بأن جلست فى بلكون حيث كنت آكل « جلاس » بصحبة فتاة شابة . وفى الطابق الأسفل وضعت سيدة ضخمة محترمة وأنيقة تجلس إلى مائدة . وفى أثناء تناولى للجلاس أسقطت ملعقة منه فتسربت داخل سروالى ، ومن البلكون سقطت فى قفا السيدة . الضحكة الأولى نشأت عن ربكتى الشخصية ، والثانية — وهى أشد بكثير من الأولى - جاءت نتيجة لوقوع « الجلاس » فى قفا السيدة التى صرخت وراحت تقفز . حدث واحد هو الذى استخدمته ولكنه أربك شخصين وآثار قهقهتين .

وعلى مايبدو فى ذلك الحدث من بساطة ، فإن هناك عنصرين من الطبيعة الإنسانية يصوب الحدث إليهما مرماه : أحدهما هو لذة المتفرج فى أن يرى الثراء والأبهة فى كرب ومحنة ، والآخر هو ميل المتفرج إلى ممارسة نفس المشاعر التى يحس بها الممثل على المسرح أو على الشاشة .

ومن الأشياء التى يتعلمها المرء بسرعة فى المسارح ، أن الشعب بعامة يرتاح لرؤية الأغنياء يعانون أسوأ المتاعب . وهذا راجع إلى أن تسعة أعشار الآدميين فقراء ويغارون فى داخلهم من ثراء العشر الآخر .

ولو كنت ، على العكس ، أوقعت الجلاس على رقبة خادمة فقيرة لنجم عن ذلك شعور بالتعاطف مع المرأة بدلاً من الضحك . وكذلك لكون الخادمة ليس لديها أى وقار تفقده لايصبح المشهد مضحكاً . إن وقوع الجلاس على رقبة سيدة غنية يعنى فى عواطف الناس إحداث ما تستحقه بالضبط .

وحينما أقول إن المتفرج يستشعر نفس الأحاسيس التى يشاهدها فأنا أعنى فى هذا المثل الذى ضربته . أنه حينما ترتعد السيدة من أثر الجلاس الساقع فإن الجمهور يرتعد معها . والشيء الذى يربك الممثل يجب أن يكون مألوفاً لدى الجمهور وإلا ما تأثر به . فالجمهور يرتعد لأنه يعرف أن الجلاس مثلج ، وإذا استعملنا شيئاً لايدركه الجمهور على التو فلن يتأثر به .

وعلى هذا الأساس ينبنى القذف بالتورتة فى الأفلام الأولى . فكلنا يعرف أن التورتة تفعص بسهولة ، وبالتالى يستطيع المتفرج أن يدرك أحاسيس الممثل حينما يستقبل واحدة فى وجهه !

ولقد سألنى كثير من الناس من أين أخذت فكرة النمط الذى أمثله . وكل الذى أستطيع أن أقوله هو أن تلك الشخصية التى ألعبها عبارة عن « تركيبة » من عديد من الإنجليز ، رأيتهم فى لندن حينما كنت أسكن فيها . ولما طلبت منى شركة « كيستون فيلم » الأمريكية ، التى مثلت لها أفلامى الأولى ، أن أترك فرقة كارنو (الإنجليزية) حيث كنت أمثل فيها بانتوميم « ليلة فى ميوزيك – هول انجليزى » – ترددت أول الأمر ، أساساً لأنى لم أكن أعرف أى نوع من الكوميديا كنت أستطيع القيام به . ولكن بعد فترة وجيزة فكرت فى كل صغار الإنجليز الذين كنت أراهم بشوارب صغيرة سوداء وملابس ملتصقة بأجسامهم ، والعصا البامبو فى أيديهم ، وقررت أن أتخذهم نموذجاً لى . وربما كانت فكرة العصا هى أسعد « لقيّة » عثرت عليها ، لأن العصا هى التى عرفت الناس بى بأسرع ما يمكن .

ولقد طوّرت استعمالها حتى أعطيت لها شخصية مضحكة خاصة بها وحدها . وكثيراً ما أجدها معلقة بساق أحد الناس ، أو ممسكة به من الكتف ، وتثير بذلك الضحك عند الجمهور ، دون أن ألاحظ أنا نفسى تلك الحركة . ولا أظن أنى أدركت

فى البداية كم من الأشياء ممكن أن تقولها لملايين الناس عصا تعتبر عنوانا للرجل الغندور . كذلك حينما أبدو « متغندراً » بعصاى الصغيرة وهيئتى الجادة ، أغطى التأثير بمحاولة وقار ، وهذا هو بالضبط مقصدى . وحينما أديت أول أفلامى فى شركة « كيستون » كنت فى الواحدة والعشرين من عمرى . ومن الممكن أن يتساءل المرء عما كنت أعرف عن الإنسان فى هذا السن . ولكن يجب أن نتذكر أنى كنت أمثل أمام جمهور منذ أن كنت فى الرابعة عشرة . ومن الغريب حقاً أن أول عقد مهم لى كان مع وليام جيليت ، وهو ممثل أمريكى ، فى مسرحية « شيرلوك هولمز » وهى أمريكية .

ولقد لعبت خلال أربعة عشر شهراً دور « بيلى » ، صبى المكتب ، أثناء عرض مسرحية « شيرلوك هولمز » فى لندن . وفى نهاية هذا العقد لعبت أدواراً من الفودفيل ، وغنيت ورقصت خلال بضع سنوات . ثم عدلت عن ذلك كله لأتعاقد مع فرقة « كارنو » للبانتوميم وفن البانتوميم يقدرونه جداً فى انجلترا ، ولأن لدىّ شخصياً ميل لهذا الفن كنت سعيداً جداً لأنى استطعت التفرغ له .

وإنى لأتساءل مع ذلك ، هل كنت أنجح فى هذا الفن لولا والدتى . إنها أعجب ممثلة بانتوميم رأيتها فى حياتى . كانت تجلس إلى النافذة خلال ساعات طويلة تنظر إلى الشارع ، وتقلد بيديها وعينيها وتعبيرات وجهها كل ما كان يدور فى الطريق ، ولم يكن هذا يتوقف أبداً . وبالنظر إليها وملاحظتها لم أتعلم فقط أن أترجم العواطف والأحاسيس بيدى ووجهى ، وإنما تعلمت أيضاً أن أدرس الإنسان . كانت بارعة فى ملاحظاتها . فمثلاً رأت يوماً جارنا « بيل سميث » ينزل إلى الشارع فى الصباح فقالت : « ها هو ذا بيل سميث . إنه يجر قدميه ، وحذاؤه لم يُمسح . يبدو عليه الغضب . أراهن أنه تشاجر مع زوجته وخرج دون إفطار . والدليل على ذلك أنه دخل إلى محل حلوانى يتناول فطيرة صغيرة وقدحاً من القهوة » وفى خلال النهار عرفت أن « بيل سميث » فعلاً قد تشاجر مع زوجته . لقد كانت هذه الطريقة فى ملاحظة الناس أثمن شىء استطاعت والدتى أن تعلمه لى ، فعن هذا الطريق عرفت مايثير ضحك الناس . ولذلك حينما أشاهد أحد أفلامى أثناء عرضه على الجمهور أراقب

الفيلم بعين واحدة ، والعين الأخرى والأذنان على الجمهور . وألاحظ ما يُضحك الجمهور ومالا يضحكه . وإذا حدث مثلاً أن الجمهور لم يضحك خلال عدة مرات ، على حركة تمثيلية كنت أريدها مضحكة ، أجاهد بعد ذلك مباشرة لاكتشاف الخطأ في فكرتها أو في تنفيذها أو حتى في الصورة التى التقطت لها . وكثيراً مايحدث أن تبين ضحكة خفيفة لحركة لم أكن قد درستها . وعلى الفور أفتح أذناى وأبحث لماذا أضحكت هذه الحركة بالذات جمهور المشاهدين . إننى حينما أذهب لمشاهدة أحد أفلامى أشبه إلى حد ما ذلك التاجر الذى يذهب لملاحظة ما يفعله زبائنه ومايشترونه .

وكما أنى ألاحظ الجمهور لأرى مايُضحكه ، كذلك فأنا ألاحظه لأستوحى منه أفكاراً لمشاهد مضحكة . مثلا .. كنت ماراً فى أحد الأيام أمام المطافىء ، فى اللحظة التى أعطيت فيها إشارة حريق ، ورأيت رجال المطافىء يتزحلقون على الصارى الحديدى ، ويسرعون إلى المضخة ويندفعون إلى الحريق . وعلى الفور بدت لى سلسلة من الإمكانيات المضحكة . رأيت نفسى نائماً جاهلاً بصفارة الإنذار . هذه النقطة ستصبح مفهومة للجميع لأن كل فرد يحب النوم . ثم رأيتنى أتزحلق على الصارى وأحاور خيل المطافىء وأدواره ، وأسقط من فوق عربة الحريق فى أحد منحنيات الطريق ، وأشياء عديدة من نفس النوع ، وخزّنتها فى ذاكرتى . وحينما قمت بإخراج فيلم « رجل المطافىء » فيما بعد استخدمت كل ذلك . ولو كنت فى ذلك اليوم لم أتأمل « المطافىء » لما جاءت كل هذه الإمكانيات « الكوميدية » المضحكة .

ومرة أخرى كنت أصعد وأهبط سلماً آلياً فى متجر كبير ، وجعلت أفكر كيف يمكن استعمال ذلك فى فيلم . وفى النهاية اتخذت منه أساساً لفيلمى « ساعى المتجر » .

وأثناء رؤيتى لمباراة ملاكمة جاءتنى فكرة فيلم « شارلى البطل » حيث انتصرت ، أنا الرجل الصغير ، على شيطان كبير بالضربة القاضية بفضل حدوة حصان أخفيتها فى قفازى .

وفى فيلم آخر استخدمت مكتب سمسار كموضوع رئيسى . باختصار ، لقد استفدت دائماً من الحياة اليومية سواء فى رسم الشخصيات أو فى استيحاء أفكار مضحكة . فمثلاً ، كنت يوماً فى مطعم وفجأة لاحظت أن رجلاً يجلس على بعد

خطوات منى راح يبتسم ويحيى . وتصورت أنه يحاول أن يتودد إلىَّ ففعلت بالمثل ، بينما كنت قد أسأت تأويل نواياه . وبعد لحظة ابتسم من جديد فرفعت يدى أحييه ولكنه تجهم وعبس . ولم أعد أفهم لماذا كان يبتسم ثم يعبس على التوالى . كان يجب أن ألتفت ورائى لأرى أنه كان « يعاكس » فتاة جميلة تجلس خلفى . ولقد أضحكنى ما وقعت فيه من خطأ . وحينما جاءت الفرصة ، بعد ذلك ببضعة شهور لاستخدام هذا الموقف فى فيلم « الاستشفاء » استفدت من هذه الحادثة الصغيرة .

نقطة بشرية أخرى أستعملها كثيراً فى أفلامى هى ميل الجمهور إلى حب التضاد والمفاجآت . ومن المعروف أن الجمهور يحب الصراع بين الخير والشر ، بين الغنى والفقير ، بين المحظوظ والمنحوس ، ويجب أن يضحك وأن يبكى ، كل هذا فى بضع دقائق . إن التضاد بالنسبة للجمهور يخلق الاهتمام ، ولذلك أستعمله باستمرار . فإذا كنت مطارداً من رجل بوليس جعلته دائماً ثقيل الحركة وأخرق ، بينما أن بفرارى من بين ساقيه أبدو خفيفاً وبهلواناً . وإذا أسيىء إلىَّ ، فالمسيىء دائماً رجل ضخم حتى أنه بالتضاد مع صغر حجمى أنال عطف الجمهور . ودائما أحاول أن أضاد جدية سلوكى بمسخرة الحادثة أو بسخفها .

وطبعاً من حسن حظى أن أكون صغير الحجم وأستطيع أن أوجد هذا التضاد دون عناء . كل الناس تعرف أن الفرد الصغير الحجم المظلوم يحظى دائماً بعطف الجماهير . ولمعرفتى بهذا الميل أعمل على تأكيد ضعفى وتجسيمه بأن أضم كتفاى وأدلدل شفتى فى هيئة تستدر الرحمة ، وأتخذ سمة الخائف المرتعد . كل هذا بطبيعة الحال هو فن البانتوميم . ولكن إذا كنت أكبر من ذلك فى الحجم قليلاً لكان تعبى أشد فى أن أصبح محل عطف الناس . أما كما أنا – صغير الحجم – فالجمهور حتى حينما يضحك من مظهرى يحس بالعطف نحوى .

ولابد من العناية فى استعمال التضاد حتى يبدو فى صورة مرضية ، فمثلاً فى نهاية فيلم « حب كلب » أبدو أنا فى دور مزارع . لذلك فكرت فى أنه يمكن أن يكون من المضحك أن أوجد فى حقل وأتناول حبة واحدة من جيبى ، وأزرعها فى الأرض بعمل ثقب صغير بإصبعى . وكلفت أحد العاملين معى فى الفيلم باختيار مزرعة يمكن

أن يصور فيها المشهد . وقد وجد بالفعل إحدى المزارع . ولكنى لم أستعملها لسبب بسيط ، وهى أنها كانت صغيرة جداً ولن تعطى التضاد لطريقتى اللامعقولة فى زراعة حبة واحدة فى كل مرة . كان يمكن أن يكون ذلك مضحكاً إلى حد ما بالنسبة لمزرعة صغيرة . ولكن فى مزرعة كبيرة من ٢٥ هيكتارا (حوالى ستون فداناً) نال الموقف ضحكة ضخمة لمجرد التضاد الواضح بين طريقتى فى الزراعة وضخامة المزرعة .

وعنصر المفاجأة فى أفلامى له نفس أهمية عنصر التضاد . ولست أبحث عن المفاجأة بشكل كامل فى البناء العام للفيلم ، ولكنى أجتهد فى أن أخضع حركاتى الشخصية بطريقة تبدو هى نفسها كأنما تحدث مفاجأة . إنى أحاول دائما أن أفعل غير ما يتوقعه المتفرج وبطريقة جديدة . فإذا اعتقدت أن الجمهور ينتظر أن يرانى أذرع الشارع على الأقدام . فى أحد الأفلام ، أقفز فجأة فى سيارة . وإذا أردت أن أسترعى نظر أحد الناس فبدلاً من أن أنقر على كتفه أو أناديه ، أمر بعصاى من تحت ذراعه وأجذبه إلىّ بلطف . إن تصورى لما ينتظره الجمهور ثم عمل شىء آخر هو لذة خالصة بالنسبة لى .

فمثلاً فى أحد أفلامى - هو فيلم « المهاجر » - أبدو فى أول الفيلم منحنياً جداً على سور الباخرة لايرى المرء غير ظهرى ، وحركات كتفىّ التشنجية تبيِّن أنى قد أصبت بدوار البحر . ولو أنى أصبت بدوار البحر فعلاً لكان من الخطأ الجسيم أن أصور ذلك فى فيلم . وما كنت أفعله فى الواقع كان خداعاً للجمهور عن عمد ، فحينما اعتدلت جذبت سمكة كانت معلقة فى نهاية الشط . وأدرك الجمهور أنه بدلاً من أن يصيبنى دوار البحر كنت أمضى وقتى ببساطة فى صيد السمك . إنها مفاجئة تامة تثير ضحكات كبيرة .

وهناك أيضاً خطر آخر : وهو الرغبة فى أن تكون مضحكاً أكثر من اللازم . هناك مسرحيات وأفلام يضحك فيها المتفرج كثيراً جداً ومن قلبه حتى يصيبه الإنهاك .

إن إماتة الصالة من الضحك مطمح لعديد من الممثلين . ولكنى أفضل أن أنثر الضحك هنا وهناك .. أفضل أن يضحك الجمهور ضحكتان أو ثلاث تنطلق فى حرية

صادقة من القلب . على أن أغرقه فى سيل منهمر من الضحك المتواصل وكثيراً ما سئلت : وإن كان من السهل عمل فيلم مضحك ؟ كم أحب أن يستطيع المرء تتبع سير عمل الفيلم منذ فكرته الأولى حتى رسم الشخصيات ، وأخذ الصور وتوليفها ، وإخراج الفيلم فى صورته النهائية ليجد الإجابة على هذا السؤال أننى كثيراً ما أنزعج للطول الهائل لشريط الفيلم الذى يجب علىّ تصويره لكى أحصل فى النهاية على فيلم واحد . لقد صورت ستين ألف قدم من الفيلم الخام لأحصل فى النهاية على ألفى قدم يراها الجمهور . إنه يلزم تقريباً ٢٠ ساعة لعرض الستين ألف قدم من الفيلم على الشاشة . كل هذه الكمية يجب أن تصوّر لكى نصل فى النهاية إلى عشرين دقيقة من العرض السينمائى .

وفى عملى ، ليس لدى ثقة إلا فى تقديرى الشخصى . أحياناً كان يبدى أولئك الذين يحيطون بالتصوير إعجابهم الشديد بمشاهد معينة أثناء تصويرها ، ومع ذلك كنت ألقى بها بعيداً ، لأنها تبدو لى غير مضحكة بما فيه الكفاية . وليس هذا لأنى أعتقد أنى أكثر رقة وشفافية من أولئك الذين يحيطون بى ، وإنما ببساطة لأنى أنا الوحيد الذى سوف يجنى كل اللوم أو كل الفائدة من الفيلم . ولا أستطيع أن أكتب تحذيراً فى بداية الفيلم وأقول : « أيها المتفرج أنا لا ألومك لأنك لم تضحك ، فأنا نفسى لم أجد ذلك مضحكاً . ولكن أولئك الذين كانوا يحيطون بى أثناء التصوير لم يكونوا من هذا الرأى ، ولقد سلمت برأيهم » .

وهناك نقطة أخرى تجعل من الصعب علىّ أن أصدق تقدير أولئك المحيطين بى . إن مصورى ومساعديه قد تعودوا على تمثيلى إلى حد كبير لدرجة أنهم لا يضحكون منه كثيراً . ومع ذلك لو أنى ارتكبت خطأ لضحكوا منى . وربما لو أنى لم ألاحظ خطأى لأمكن أن أعتقد أن المشهد كان مضحكاً . ولم أتبين ذلك إلا حينما سألت يوماً أولئك الذين كانوا يضحكون على جانب من مشهد لم أكن أراه مضحكاً أبداً ، لماذا كانوا يضحكون ؟ فقالوا لى لأننى أخطأت . وفى تلك اللحظة تبينت كيف كان من الممكن أن أضاعف من خطأى لو أنى صدقتهم أول الأمر . وأنا الآن سعيد لأنهم لايضحكون على تمثيلى إلا فيما ندر .

والشيء الذى أخشى منه دائما هو المبالغة ، أو تأكيد نقطة معينة أكثر مما يجب . فمن الممكن بسهولة قتل الضحك بالمبالغة أكثر من أى وسيلة أخرى . فلو أنى بالغت فى طريقة مشيتى ، أو أوقعت شخصاً ما بقسوة شديدة ، أو تطرفت فى التعبير عن شيء ما لما استفاد الفيلم من ذلك .. بل على العكس .

إن الاقتصاد فى التعبير أمر غاية فى الأهمية ، ليس فقط بالنسبة للممثل وإنما بالنسبة لأى شخص . إن الحد من الأمزجة والشهوات والعادات السيئة أمر ضرورى . ومن الأسباب التى جعلتنى لا أحب كثيراً الأفلام الأولى التى قمت بها هو ما تضمنته من مبالغة كان من الممكن الحد منها . إن إلقاء تورتة بالكريمة أو اثنتين ربما كان أمراً مسلياً ، ولكن حينما لايعتمد الضحك إلا على التورتة بالكريمة يصبح الفيلم بسرعة رتيباً ومملاً . وربما لا أنجح دائما بفضل هذا المنهج ، ولكنى أفضل ألف مرة أن أحصل على الضحك بفعل ذكى ، لا بأفعال شرسة أو تفاهات . ليس هناك أسرار غامضة لإضحاك الجمهور . إن كل سرى هو أنى جعلت عينىَّ مفتوحتين ، وروحى يقظة لكل الحوادث التى يمكن استخدامها فى أفلامى .

لقد درست الإنسان ، ولو لم أعرفه لما استطعت عمل أى شيء فى مهنتى . وكما قلت فى بداية هذا المقال إن معرفة الإنسان هى أساس كل نجاح .

وكتب شابلن – بعد ذلك بعشر سنوات – عام ١٩٢٨ – يقول :

الجمهور لا يعرف ما يريد

مع تطور السينما ، الذى جعل الإتقان والعناية بالفيلم ليس فقط أمراً ممكناً وإنما أيضاً ضرورياً ، اختفى اليوم جزء كبير من التلقائية القديمة التى اجتذبت فى الأيام الأولى ، أنصاراً للشاشة ، وطبيعى إنه إذا كان من الضرورى لإنتاج الفيلم صرف بضع مئات الآلاف من الدولارات فإن رجل الأعمال ، أو رجل البنك ، أو الفنان ، أو أيا كان هذا الشخص الذى يقدم رأس المال ، يسعى إلى إراحة ضميره والاطمئنان على نجاح المشروع واستقبال الجمهور له .

ومن هنا جاءت تلك المناقشات التى لا أول لها ولا آخر عما يريده الجمهور ويرغب فى رؤيته .. ولقد خلق ذلك موقفاً أعتقد أنه يصيب الخيال بالعقم والجدب ، ويقطع الطريق على كل إبداع أصيل .

وبصراحة شديدة، لا أعتقد أن الجمهور يعرف مايريد . إنها النتيجة التى استخلصتها من حياتى الفنية الخاصة. لم يكن هناك أدنى فكرة لدى الجمهور أنه سوف يرغب فى رؤية الشخصية التى قدمتها فى عديد من الأفلام حتى أصبحت هذه الشخصية معروفة . وقبل أن أستطيع جعل هذه الشخصية معروفة جيداً لدى الجمهور ، اصطدمت بكل أنواع تثبيط الهمم .

لقد كانت شخصيتى (شارلى) فى حاجة إلى أن تعالج بلطف وفطنة ، وكانوا « هم » يطلبون منى « الفرسكة » أو الهزل السوقى الفاقع . وكانوا يحرضوننى على « تلطيخ » وجهى بألوان معقدة من المكياج ، مع أن هذا لايعطى شيئاً على الشاشة . فالجمهور لا يهتم إلا بشخصيات حقيقية .

وفى الأيام الخالية ، حينما كنت أخرج أفلاماً بكل بساطة من أجل المال ولكى أشبع هوايتى فى التمثيل لم يكن لدى أى شعور بالمسئولية . وفجأة ، وجدت نفسى فى مواجهة تلك الحقيقة المؤكدة – وأستطيع أن أقولها بكل تواضع – أنى أصبحت شعبياً .

منذ ذلك الحين ، منذ اللحظة التى وعيت فيها بشهرتى وواجبى فى حمايتها وتدعيمها ، عرفت المسئولية . وتحسن عملى من نواح عديدة ، وكذلك أصبح مدروساً أكثر . على أن العناية وحدها ، مهما كانت ، لاتكفى لخلق شيء عميق . فكلما زدت تفكيراً وتأملاً وجدت نفسى معتمداً على ميكانيكية الإضحاك وليس على روحه . لقد كنت بسبيل التحول إلى مثقف ، كل همه دراسة مطالب الجمهور من الأفلام . كنت راغباً فى إرضاء ذلك الجمهور الذى أظهر حبه وشغفه بى . وكان علىّ أن أعطى له مايجب أن ينجح بكل تأكيد ، وأن أقدم له تلك الأشياء التى لايمكن أن تفشل فى إثارة الضحك ، على الرغم من أنها غالباً ما تكون مقطوعة الصلة بالحدث الرئيسى للفيلم .

وفى تلك اللحظة ، حينما قررت أنى أعرف جيداً مايريده الجمهور ، وكان نجاحى يؤكد لى ذلك الاعتقاد ، تلقيت « دشاً » فى صورة خطاب جاءنى من رجل لم أكن قد رأيته أبداً ، ولايزال اسمه حتى اليوم مجهولاً لى ، ومع ذلك فأنا أحفظ كلماته عن ظهر قلب .

كان هذا الرجل قد رآنى فى فيلم « رجل المطافى » فى صالة كبيرة من صالات الغرب الأوسط – فى أمريكا – فكتب إلى يقول :

« لاحظت فى فيلمك الأخير نقصاً فى التلقائية . ومع أن هذا الفيلم مرضياً وليس فيه مايعيب من وجهة النظر الكوميدية ، فإن الضحكات لم تكن عميقة مثلما كانت فى أفلام عديدة قدمتها قبل ذلك .. إنى أخشى أن تكون بسبيلك إلى أن تصبح عبداً لجمهورك ، بينما كان الجمهور على العكس من ذلك فى أغلب أفلامك هو التابع لك . إن الجمهور ياشارلى يجب أن يكون عبداً .. تابعاً » .

وكان هذا الخطاب بالنسبة لى درساً كبيراً وضعته فى اعتبارى ولم يكن من الممكن أن يكون عملى جيداً بقدر ما أمسك بالروح الحقيقية للمسرح ، المسرح فى حد ذاته . ومنذ هذا الخطاب وأنا أتجنب ما أظن أن الجمهور يريده على التحديد . إنى أفضل ذوقى الخاص باعتباره أكثر مطابقة لما يريده الجمهور منى .

وهذا هو أفضل ما استطعت استخلاصه من نتائج عملى الشخصى ، أو من أعمال غيرى من الممثلين الهزليين الذى لا شك فى نجاحهم . وما أقوله ليس استهزاءً بالجمهور ، وإنما هو على الأحرى موجه إلى أولئك الذين من بيننا يظنون أننا نستطيع أن نعرف ما يريده الجمهور ، وأن نقدمه له ، ونسير وفق مشيئته !

* * *

عن التمثيل السينمائى

چان رينوار

من خلال ممارستى الطويلة ، لمهنة الإخراج أستطيع أن أقرر أن الفيلم هو حكاية قصة .. وعلينا أن نجد أكثر الوسائل العملية راحة وسهولة لكى نحكى تلك القصة . وفى كل مرة أجد نفسى إزاء مشكلة مشهد ما علىّ تصويره ، وبعد إجراء تدريبات الممثلين عليه ، أحدد مع المصور زاوية التصوير ونقول معاً « هذا المشهد يمكن تصويره هكذا » . وأنا لا أقسّم المشهد إلى لقطات من نوع الـCHAMPS والـ CONTER- CHAMPS (أى النقطة التى تصور شخصيتين إحداهما ظهرها للكاميرا والأخرى مواجهة لها ، ثم العكس) مبتدئاً من لقطة للمجموع .. أى تصوير المشهد كله فى لقطة عامة أولاً ثم فى لقطات قريبة .. وبعد ذلك أستعمل كل تلك اللقطات فى المونتاج .. ذلك أنه يبدو لى أن كل جزء من المشهد له زاوية واحدة وليس زاويتين .. والواقع أن مونتاج أفلامى ، ماعدا فى حالات خاصة مثل فيلم « النهر » ، هو مونتاج بسيط للغاية .. وهو عبارة عن وضع اللقطات التى صورت الواحدة بعد الأخرى ..

.... إنى أومن بطريقة معينة فى تدريب الممثلين على التمثيل هى مايلى :

أطلب من الممثلين أن يقولوا الكلام دون تمثيل ، ولا أسمح لهم بمحاولة التفكير إلا بعد عدة قراءات للنص .. وهكذا ففى اللحظة التى يطبقون فيها نظريات معينة ، فى اللحظة التى يشعرون فيها بتفاعلات معينة بالنسبة لذلك النص ، يكون ذلك بالنسبة لنص يعرفونه ، وليس بالنسبة لنص ربما لم يفهموه بعد .. لأن المرء لايفهم جملة إلا بعد أن يكررها مرات عديدة . وأنا أعتقد أيضاً أن طريقة التمثيل يجب أن يكتشفها الممثل نفسه ، وحينما يتم له ذلك أطلب منه أن يكبح جماحه وألا يمثل بشكل كامل على الفور .. بل عليه أن يتحسس طريقه ويختبره فى حذر .. وعلى الخصوص عليه ألا يضيف الإشارات والإيماءات اللازمة إلا فى النهاية .. وأن يكون على بيّنة

كاملة من معنى المشهد ، قبل أن يسمح لنفسه بتحريك منفضة سجائر ، أو الإمساك بقلم ، أو إشعال سيجارة . وأنا أطلب منه أن يتصرف بطريقة تدل على أن اكتشاف العناصر الخارجية يأتى بعد اكتشاف العناصر الداخلية وليس العكس بالعكس .

وأنا أعارض تماماً تلك الطريقة التى يطبقها كثير من المخرجين والتى تتمثل فى قولهم : « انظر إلى .. سأمثل المشهد .. والآن افعل مثلى .. » ولا أعتقد أن ذلك شيء طيب .. لأن المخرج ليس هو الذى سيلعب المشهد .. إنه الممثل . وعلى ذلك يجب إذن أن يكون الممثل هو الذى اكتشف المشهد بنفسه ، وأضفى شخصيته الذاتية عليه وليس شخصية المخرج ...

..... إنى أعتقد أن كل إنسان هو جزء من عالم صغير . وهو عالم لا تحده بالضرورة الفواصل الجغرافية ، ولكن من المؤكد أنه محدد بنوع المخلوقات الإنسانية التى تكونه . وأعتقد أنه على الشاشة ، مثلما على المسرح أو فى كتاب ، من المهم جداً إظهار كل شخصية فى علاقاتها بهذا العالم الصغير .. أى لاتظهرها بمفردها معزولة عن كل شيء .. بل إنى أعتقد كذلك أنه من المهم أن نظهر هذا العالم الصغير ، حيث الشخصية جزء منه ، فى علاقاته مع العوالم الصغيرة الأخرى التى تحيط به .. وبمعنى آخر : لسنا وحدنا على هذه الأرض . ومن المهم جداً تأكيد ذلك . لهذا السبب أعتقد أنه من الأصوب أن نستفيد من كل مايستطيع الممثل أن يقدمه لنا ، وأن نستنشق رائحة عالمه الصغير التى تفوح منه ..

... والآن ، انتهينا من كتابة السيناريو ، وشيدت الديكورات وبدأ التصوير .. ثم ها هو الممثل موجود أمامى .. وهو يقول لى سطوره .. السطور التى كتبتها ليس له ولكن لشخص مثالى ، شخص حلمت به .. والممثل يقول السطور بشكل سيىء ، وسيىء جداً . ذلك شيء ردىء ، ردىء جداً .. لماذا ؟ هل أكون قد أخطأت مثلاً . ؟ هل أسأت الاختيار حينما أخذت هذا الممثل لكى يلعب تلك الشخصية ؟ مع ذلك لا .. فأنا حينما أنظر إليه يبدو لى أنه التجسيد الحى لذلك المخلوق الذى حلمت به .. إذن لابد أن هناك شيئاً آخر .. والشيء الآخر هو ببساطة أن سطورى هى الرديئة .. لقد كتبتها بشكل سيىء جداً .. متناسياً من سيكون الممثل الذى سيلعب الشخصية التى خلقتها أنا مع ذلك .. وفى تلك الحالة أعيد كتابة السطور مستفيداً من المعرفة الجديدة التى

حصلت عليها من هذا الممثل . لقد ضمنت إلى حد ما شخصيته وأنا أعمل معه .. وأنا أعيد كتابة تلك السطور بشكل أفضل ، ويستطيع الممثل أن يبتلعها .. ويستطيع حلقه أن يشكلها بصورة تضفي عليها الحقيقة والواقع .. وتصبح السطور سهلة وبسيطة .. ويسرق الممثل المشهد ، ويسرق الشخصية ويعتقد أنه هو الذي كتب تلك السطور . هذا حسن .. ولنتركه يسرح في هذا الاتجاه ولانعارض إحساسه .. إذ يجب على الممثل أن يعتقد أنه كاتب ماينطقه من سطور ، وإلا ماقالها بشكل طبيعي .

... إني أعتقد أن الصناعة السينمائية باختراعها للشاشة العريضة قد ألغت ما كان يعتبر انتصاراً للفيلم الصامت ، وهو للعلم : اللقطة الكبيرة . وحينما كانت جريتا جاربو تنظر إلى المتفرج في لقطة كبيرة رائعة ، كان المتفرج « يذوب » في مقعده ، وكان معه كل الحق في ذلك .. ولكن الآن ، وقد تغير الكادراج ، لم تعد هناك لقطات كبيرة . ولم يعد من الممكن أن يصبح وجه الممثل وحده على الشاشة . تلك حقيقة يجب أن نسلم بها . ومن غير المفيد أن نكافح ضدها . لم يكن الفيلم الناطق لمدى سنوات طويلة سوى استمرار للفيلم الصامت . لقد استبدلت العناوين الفرعية التي كانت تطبع على الفيلم الصامت ببضع كلمات من الحوار . وكان المخرج يستخلص من الممثل ، لقطة بلقطة ، أهم جزء فيه ، أو على الأقل ما كان يظن أنه كذلك . والآن وقد تحطمت اللقطة الكبيرة فقد أصبح لزاماً علينا أن نلعب بشخصية الممثل كلها لا أن نكتفي بجزء منه .

وإخراج الفيلم بالطريقة العادية يقتضي تقطيعه لقطة لقطة . وقد يحدث أن نصور جملة حوار بعد بضعة أسابيع من تصوير الجملة السابقة . وكبار المخرجين وحدهم هم الذين يملكون في أعماقهم الداخلية قوة كامنة لكي يحتفظوا بوحدة الأسلوب . ولقد فكرت أنه طالما أن اللقطة الكبيرة لم تعد ضرورية (بالنسبة للشاشة العريضة على الأقل) فربما كان من الأفضل أن نقطع الفيلم مشهداً مشهداً بدلاً من لقطة لقطة . وتحتم هذه الطريقة استعمال عديد من الكاميرات وعديد من الميكروفونات . ولهذا السبب أخرجت فيلم « وصية الدكتور كورديلييه » للتليفزيون الذي يملك وحده مثل هذه الإمكانيات . ولقد استعملت ثماني كاميرات واثني عشر ميكروفونا . وقد

أثبت لى هذا الفيلم أن المنهج صالح للعمل به بل من مميزاته أيضاً أن الممثلين والفنيين يعملون فى حرية . وكان أداء « چان لوى بارو » فى دور « كورديلييه » ليس فقط رائعا ولكنه أيضاً مختلف عما حققه حتى ذلك الوقت . فقد كنت أرخى العنان للممثلين وأطلقهم فى بداية كل مشهد . وكذلك لم يكن فى مقدورى أن أقف خلف كل كاميرا .. وبذلك وجد كل فنى نفسه مسئولاً عن جزء من الفيلم . وفى هذا تطبيق لنظرية أثيرة لدى ، فأنا أعتقد أن الفنان يعمل بصورة أفضل وهو حر . وطبعا بالنسبة للممثلين يعتبر ذلك المنهج نهاية للهواة .. إذ لابد من العمل مع ممثلين محترفين قادرين على أداء مشهد بأكمله دفعة واحدة .. ولم يعد المونتاچ هو الذى يعطى الإيقاع للفيلم .

* * *

بين الحياة والفن

رينيه كلير

إن بداية قصة ما ، كالبيت الأول من القصيد الذى يتحدث عنه الشاعر « ڤاليرى » ، هبة من السماء . والبيت الثانى – أو تتمة القصة – يتطلب عملاً ، ويعتمد على الموهبة . وهنا لابد أن يتدخل عنصر الاختراع وكان « ستاندال » يقيم له وزناً كبيراً عند كتابة عمله الروائى ، وهو الذى يبدو لى أنه أول مايجب أن يملكه مؤلف الأفلام ومخرجها .

ولسوف يقولون لى : ولكن التقطيع الفنى ؟ وتناسب اللقطات المختلفة ؟ وحركات الكاميرا ؟ وكل تلك الأشياء المكبسة بلا ترتيب والتى يدرسونها فى مدارس السينما ، والتى تمد المتحذلقين من علماء الفيلم فى المجلات الصغيرة بفرصة استعراض علمهم ؟ لقد كنت فيما مضى أقيم أهمية خاصة لتحضير « الميزانسين » بمعناه المحدد .. واليوم أعتقد أن هذا العمل يمكن إتمامه بطريقة مرتجلة إلى حد ما ، لمن لديه بعض المعرفة بالمهنة . ومن هذا اللفظ « الارتجال » يفزع نفر من النظريين ، وهم يخلطون بين فن التأليف الدرامى وبين الميزانسين ، ويتصورون أن من الممكن ارتجال هذا وذاك .. ولكن هل يخلط المرء فى المسرح بين فن كتابة المسرحية وبين فن عرضها على الجمهور ؟ بين مهنة « جوفيه » الممثل ومهنة « چيرودو » المؤلف ؟ وهل يظن المرء أن شيكسبير أو راسين كانا يرتجلان أعمالهما أثناء إجراء التدريبات المسرحية ؟ من غير المفيد أن نسترسل أكثر من ذلك فى الكلام عن هذا الهزر الصبيانى الذى لايزال يجد حظاً عند من يضيع وقته بالنظر فى كل شئ والإصغاء إلى كل مايقال .

أولئك الذين كانوا يدّعون أن السينما سوف تقتل المسرح كانوا يجهلون طبيعة هذين الفنين . ومن يقربهما الواحد من الآخر يسيىء فهم الاثنين . إن كل مايستعيره المسرح من السينما .. وكل ماتستعيره السينما من المسرح يخاطر بأن يحرف كلا منهما عن طريقه الخاص . ولقد زاد الفيلم الناطق من هذا الخلط الذى يعود إلى بداية

السينما الأولى . إذ يجب على الفيلم حتى الناطق أن يخلق وسائل تعبير مختلفة جداً عن تلك التى يستعملها المسرح . ففى المسرح نجد أن العقل تقوده الكلمة والذى يراه المرء على المسرح له أهمية ثانوية بالنسبة للذى يسمعه . أما فى السينما فالوسيلة الأولى للتعبير هى الصورة .. والجانب الكلامى أو الصوتى لايجب أن يكون له التفوق . ومن الممكن تقريباً أن نقول : إن رجلاً أعمى أمام عمل مسرحى حقيقى ، وإن رجلاً أصم أمام فيلم كامل ، إذا فقد الواحد والآخر جزءاً هاماً من العمل المقدم ، فلا يجب أن يفقد منه الجوهرى .

وفى العمل السينمائى لايجب أن يحتل الحوار مكاناً أكبر مما يحتله فى الرواية المكتوبة . والتعبير بالصورة له دائماً قيمة أكبر من التعبير بالكلام .

ومع ذلك فإذا كان من السهل نسبياً عمل فيلم يعتمد على الحركة دون الالتجاء إلى الكلام ، فليس الأمر كذلك حينما تكون عواطف الشخصيات هى المكونة الجوهرية لعقدة السيناريو .

إن ما يسمعه المرء فى الشارع يأخذ طابعاً مختلفاً تماماً حينما يقوله ممثلون ويذيعه مكبر صوت فى صالة سينما ، حيث لانبلغ الواقعية بمجرد عرض صورة طبق الأصل من الواقع .

بالنسبة لطلبى نجد أن الصورة الفوتوغرافية لسيدة ليست هى صورة طبق الأصل من الواقع .. إنها ليست سوى قطعة من الورق المقوى . والصلة التى نقيمها بين صورة حقيقية وتقليدها الفوتوغرافى لاتوجد إلا بفضل اصطلاح تعودنا عليه .. وبتأثير هذا الاصطلاح يفقد الواقع مزاياه . إن الفنيين السينمائيين يعلمون أن شارعاً كل قطعة فيه مبنية ومضاءة صناعياً يستطيع أن يخلق تأثيراً بالواقع أكثر وضوحاً وجلاءً من شارع حقيقى ، حيث نرى التقليد الفوتوغرافى يقدم تضاداً فى الإضاءة مبالغًا فيه أو تحكميًا .. والشىء الصحيح بالنسبة للصورة ، هو أيضاً صحيح بالنسبة للأصوات والكلمات .

لا شىء فى رأيى أندر .. لا شىء أصعب .. لا شىء أثمن من الإضحاك دون إسفاف .. لهذا فإن شابلن هو أعظم الفنانين الهزليين جميعاً .

إن الحلم ، أساساً ، « تيمة » درامية رديئة ، فى داخل الحلم كل شىء ممكن ، وبالتالى ليس هناك أى شىء يمكن أن يوقظ اهتمام المتفرج ، وهو الذى وجوده محدود بالمستحيل . إن رباط التعاطف ، أو على الأقل الإحساس بالأخوة الإنسانية التى يجب أن توجد بين هذا المتفرج وبطل الرواية ، يتمدد حتى ينقطع حينما يصبح هذا البطل فى عالم ما فوق الطبيعة .

إن المتفرج فى حاجة إلى الاعتقاد بأن ما يراه « قد حدث » فعلاً . وهذا يوضح لنا السبب فى أن عديداً من الأعمال الدرامية التى تثير الماضى ، حتى البعيد ، تنقل إلينا حرارتها ، بينما نجد أن تلك الأعمال القليلة التى أنتجت والتى تثير المستقبل حيث نرى الشخصيات ملكاً لفصول قائمة ، تظل فى العالم البارد للافتراضات والتخمين .

ونفس الشىء بالنسبة للأعمال ذات الطابع الخيالى التى تتبع كلها فصائل نستطيع أن نعدها على أصابع اليد الواحدة فلا شىء أكثر محدودية من الفانتاستيك . بينما تيمات الواقع البسيطة للغاية تعطى متنوعات لا نهاية لها . وبعد أن عملت كوميديات عديدة لها هذا الطابع الخيالى فإن كل ماتعلمته هو أن العنصر الفانتاستيكى لايصلح للعرض الجماهيرى إلا إذا استطعنا أن نحد من مؤثراته .

(مثال : إذا كانت إحدى الساحرات لها كل تلك القدرة التى تستطيع بها أن تحطم أعداءها وتحطم العالم فلن يكون هناك بعد ذلك لا عقدة ولا متفرجين) .

لايجب على المرء أن يخطو فى هذا الطريق إلا بحذر شديد .. نحن لانعرف أبداً إلى أى حد سيتبع الجمهور المؤلف .. وفى تخطى هذا الحد تصبح السقطة عنيفة . وفى ذلك النوع من الأفلام الذى يتحدى بإستمرار القابلية على التصديق فإن المتفرج الذى يقول فى نفسه « هذا شىء بديع » قادر تماماً على أن يصيح بعد ذلك « إنه شىء غبى » . وأنا أعتقد فى هذه النقطة على الأقل أن المتفرج معه حق . وعلى المؤلف أن يعرف إلى أى مدى يستطيع أن يذهب .

فى زمننا هذا ، كثير من الكتاب والمخرجين يعتقدون فى أنفسهم أنهم متهمون إذا ما كان أقل شىء فى أعمالهم لايبدو أنه يحل بعض المشاكل الخطيرة ، أو على

الأقل يصف بعض جوانب واقع مظلم .. لهذا السبب نحس باللخمة والضيق ونحن نعترف بأن فيلمنا ليس عملاً جدياً وأن مايريده فقط هو التسلية .

وإذا نحن استعرضنا كل العصور لبدا لنا أن عصرنا هو أحوجها جميعا إلى الترفيه .

نحن نقرر عن طيب خاطر أننا لم نبحث إلا عن تسليتكم والترفيه عنكم ونحن نقص فى فيلم « جميلات الليل » مغامرة متخيلة لا تبغى إثبات أى شىء كان ، ولاتتضمن أى بحث والتى هى ، فى كلمة ، لا « منفعة » منها نهائياً ، مثلما فى غناء بلبل أو شذى وردة .

إلى الشباب الذى يظن أن الفيلم يمكن أن يكون بالنسبة للفنان وسيلة للتعبير عن نفسه – كالكتاب للمؤلف – يحسن أن ننزع عنهم هذا الوهم الخطير . بسوف تعلمه التجربة أن السينما ليس لها علة وجود أخرى غير أن يجلس عدد معين من الأشخاص من الجنسين فى عدد معين من الكراسى المنّمرة .

إن الحقيقة تحملنا على القول أن أولئك الأشخاص قبل أن يجلسوا على مقاعدهم قد دفعوا فى شباك التذاكر مبلغاً معينا من المال . إن هذه العملية لها من الأهمية مالا يصح معه أن نسيىء تقديرها . وإنما هى التى تستعمل لقياس قيمة الأفلام وهى التى تحدد وتفرض أخلاقيات وجماليات السينما.

الجمهور ؟ إننا نتكلم عنه كثيراً ، وربما يظن نفر معين أننا نهتم به أكثر من اللازم . هذا المأخذ نتقبله عن طيب خاطر . بل نحن حتى نقول أيضاً ، لخير المبتدئين ، إنه كلما كان العمل طموحاً كلما كان على المؤلف – المخرج أن يجاهد لكى يسهلّ على المتفرج استيعاب العمل وإدراكه . ومن بين التعاليم النادرة التى يستطيع المرء أن يعطيها للسينمائيين الشبان نجد أن أكثرها نفعاً هى مايلى : فى كل لحظة من لحظات إخراج الفيلم حاول أن تضع نفسك فى مكان متفرج المستقبل ، ولاتنسى أن هذا المتفرج ليس هناك مايدعوه إلى البقاء فى مقعده إن كان ما يقدم إليه لايهمه ولا يعنيه .

* * *

إظهار الرجل

چوريس إيفانز

مرات عديدة فى حياتى وفى أثناء عملى كمخرج تسجيلى ذكرّنى الجمهور بضرورة إظهار الرجل فى الحياة اليومية لبلده . وأذكر أنى أخرجت حوالى عام ١٩٣٠ فيلماً تسجيلياً طويلاً عن عمل وكفاح عمال المبانى فى بلدى – هولندا . وفى نهاية عرض الفيلم فى إحدى المرات فى أمستردام قالت لى إحدى العاملات ، وهى فى شدة التأثر : « لقد ساعدتنى كثيراً . إن زوجى عامل بناء ، وفى بعض الأحيان فى المساء ، حينما يعود من عمله ، يحكى لى عما كان يعمله خلال النهار . ولكنى ، حتى الآن ، لم أكن أفهمه ، ولم يكن ذلك طيباً . وبعد أن رأيت فيلمك ، هذا المساء ، سأفهم أحسن شكراً . » ما الذى رأته فى الفيلم ؟ كنت صعدت بالكاميرا إلى قمة عشرة أدوار لعمارة فى طور الإنشاء . ووضعت نفسى إلى جوار عامل بناء (هو زوج تلك السيدة) . وحاولت أن أظهر ، ليس فقط عمله والطريقة التى كان يضع بها قوالب الطوب ، ولكن أيضا إحساسه ، الإحساس بإتمام عمل مفيد وبنّاء ، واعتزازه بمهنته ، وحماسه لبناء مدينة . وهناك فى أسفل ، فيما وراء يده التى كانت تعمل ، كان البناء ينظر إلى حياة الشارع ، وحركة الناس ، وإيقاع مدينة أمستردام . كل هذا ، طبعاً كان يود لو استطاع التعبير عنه لزوجته وهو حينما يحاول فى المرة القادمة ، سوف تفهمه . ليس فقط فى الأفلام الروائية يتمنى المتفرج ويأمل أن يرى الرجل ، ولكن أيضاً فى الأفلام التسجيلية . وليس فقط صورا فوتوغرافية للرجال ، ولكن رجالاً أحياء .

وغالباً ما يقع المرء فى ترديد العموميات حينما يعلن : « السينما تساعد على التفاهم والصداقة بين الشعوب » هذه الجملة حقيقة كبرى ، ولكن يجب ترجمتها إلى قيم إنسانية ، فردية وبسيطة ، تعمق فى حب وشغف الحقائق العامة ، وتصل بذلك إلى الهدف الكبير وهو : الصداقة .

بعد لقائى مع زوجة البنّاء الهولندى بقليل كنت فى موسكو ، وأنا شديد الافتخار والاعتزاز بأفلامى الأولى التى نالت نجاحاً فى باريس وفى برلين . وعرضت

هذه الأفلام على عمال سوفيتيين كانوا قد بدأوا فى بناء المترو فى ذلك الحين . وكان من بين أفلامى فيلم اسمه « الجسر » إنه فيلم تجريبى عن جسر فى روتردام يرتفع إلى أعلى حين فتحه .. إنه « سيمفونية من الحركات » كما قال عنه النقاد فى باريس واعتبروه كذلك .. ولكن عمال موسكو سألونى بعد عرض الفيلم عليهم : « أين الرجل الذى يعمل على تشغيل هذا الجسر ؟ ومن الذى يسافر فى القطار الذى يعبره ليذهب إلى باريس ؟ هل العمال الهولنديون يستطيعون أن يدفعوا ثمن رحلة فى هذا القطار ؟ » إنها دائماً رغبة الجمهور فى أن يرى دائماً الرجل فى الفيلم التسجيلى ، وليس فقط فى الأفلام الروائية . والأبطال فى كل مكان ، حينما نخرج أفلاماً تسجيلية حقة .. لقد سُمى بطل أحد الأفلام الروائية « الرجل الثالث » أما بالنسبة لنا فبطلنا هو الرجل الأول ، الرجل البسيط الذى يشارك عملياً وبنشاط فى حياة شعبه ، واثقاً فى مستقبل سعيد . ولابد أن نعترف بأننا قد أهملنا الرجل كثيراً فى أفلامنا التسجيلية التى تظل فى أحيان كثيرة محايدة أكثر من اللازم ، أو وصفية ، أو جافة ، أو ذات طابع يشبه دائرة المعارف . ولقد كان تعريف الفيلم التسجيلى ضيقاً للغاية .. حينما اعتبروا أن الرَجل ، أى البطل ، هو من معالم الفيلم الروائى ، ولا مجال له فى الفيلم التسجيلى غير أن هناك مكاناً للرجل فى الفيلم التسجيلى ، وأى مكان ! وحينما يبدأ المخرج التسجيلى فيلمه ، لايعرف مقدماً إن كان سينجح فى إظهار بطل جماعى ، وإن كان فيلمه سيكون له الروح الضرورية لكى يعطى الصورة الحقيقية لشعب ما ، أو لجماعة مرتبطة فى عمل جماعى . ولكى ننجح فى عمل فيلم حىٍّ وعميق يجب أن ندخل فيه الرجل الفرد ، ونظهر حياته الشخصية .. يجب أن يعرف الجمهور بطله ويتعرف عليه فى الفيلم الستجيلى ، كما هو الحال فى الفيلم الروائى .

والأبطال الحقيقيون فى السينما ، سواء أكانت تسجيلية أو روائية ، هم أولئك الذين ساعدوا على التفاهم بين الشعوب ، هم أولئك الذين عبروا عن رغبة الناس فى كل البلاد فى مستقبل أحسن ، هم أولئك الذين ساهموا فى خلق جو من الصفاء بإزالة التوتر فى العالم . وأنا على ثقة من أنه فى جو أكثر صفاء وأقل توتراً من اليوم ، سوف يصبح أبطال أفلامنا أقرب إلى أفهام الناس وأحسن عما قبل . وفى كل الأشكال الفنية الواقعية الحقيقية نجد البطل يحب الحياة والناس والسلام – ويعطى الناس الثقة بأنفسهم .

* * *

عن الديكور والمونتاج

روبيرتو روسيلليني

من ناحيتي ، أنا لا أحب الديكور ، وأكره المكياج ، وأفضل أن أستغني عن الممثلين . يكفي طبقة رقيقة من الطلاء لتغيير طبيعة المظهر الحقيقي للجلد وملامح الوجه . وسأسر إليكم شيئاً : إذا كنت قد أخذت في أفلامي أشخاصاً قد سبق لهم أن قاموا بالتمثيل فقد كانوا في أغلب الأحيان ممثلين لا شهرة لهم ، وعادة لا مهنة لهم !

وإذا كان علينا أن نعمل مع فنانين محترفين على مستوى طيب ، فهم لايستجيبون أبداً للفكرة التي تصورناها للشخصية التي كنا نريد خلقها .. ولكي نصل إلى خلق الشخصية التي حلمنا بها حقيقة فيجب على المخرج أن يدخل في صراع مع الممثل وينتهي بأن يشكّله على هواه .. غير أني لا أحب أن أضيع قواي سدى في مثل تلك المعركة .. لذلك فأنا لا أستعمل إلا ممثلين مناسبين .

إن « أميداي » السيناريست وأنا ، لا ننتهي من سيناريوهاتنا أبداً قبل أن نكون قد وصلنا إلى الأماكن التي ننوي تنفيذها فيها . إن الظروف المختلفة ، والممثلين الذين تأتي بهم الصدفة إلينا كل ذلك يؤدي بنا في العادة إلى تغيير مشروعنا الأول ، وحتى الحوار نفسه ، ودرجات الصوت المختلفة ولون تنغيمه ، تعتمد على الممثلين الهواه والذي سيقولونه . ويجب إعطائهم الوقت اللازم فقط لكي يتعودوا على جو التصوير .

لم يعد المونتاج أساسياً ، والشواهد على ذلك موجودة ، وخاصة في هذا الفيلم « الهند » . إن الذين يشتغلون بالسينما يظنون أنها دائماً إلى حد ما معجزة . يذهب المرء إلى العرض ويرى شيئاً على الشاشة ، إن هذا أمر عجب .. ثم بعد ذلك يفهم المرء النص الذي يقوله الممثلون . وهذا أيضاً عجيب .

إن التكنيك يثير دهشة الكثيرين .. أما أنا فلا .. ونفس الشيء بالنسبة للمونتاج .. إنه يشبه إلى حد ما قبعة الساحر .. توضع فيها كل هذه التكنيكيات ثم

يستخرج منها المرء حمامة ، وصحبة ورد ، وقارورة ماء .. ويهز القبعة .. ثم يخرج من جديد قارورة ماء وحمامة .. إلخ .. إن المونتاج ، على الأقل بهذا المفهوم ، شيء يضايقني .. ولم أعد أومن أنه ضروري . أعني المونتاج في معناه الكلاسيكي ، ذلك الذي يتعلمه طلبة معاهد السينما باعتباره فناً . من المحتمل أن المونتاج كان ضرورياً في السينما الصامتة . . ففيلم المخرج « ستروييم » لم يكن ليوجد دون المونتاج . كان « ستروييم » يحاول عشرات الحلول ليرى أيها أكثر فاعلية . لقد كانت المسألة في ذلك الوقت تتعلق بإنشاء لغة خاصة بالسينما ، « لغة » بمعنى وسيلة للعمل ، لا لغة شعرية .

واليوم ، لم يعد ذلك ضروريا . طبعا هناك في فيلمي هذا جانب « مونتاج » ، ولكنه خاص بحسن استعمال المواد ، وليس بأسلوب لغوي .

ثم إن هناك هذا الأمر الهام .. وهو أن الكاميرا اليوم قد أصبحت متحركة للغاية .. وفي العصر الصامت كانت ثابتة للغاية . ولقد كان القيام بتصوير لقطات متحركة في البداية يعتبر كمشروع جنوني .

أنا لا أتعمد شيئاً .. إن كل ما أملكه على الخصوص هو سرعة الملاحظة وأنا أعتمد على الأشياء التي أراها . وأعلم دائماً أنه إذا اتجهت العين إلى رؤية أشياء معينة فذلك لأن هذه الأشياء تستحق النظر . أنا لا أتفلسف في هذا الموضوع . إني فعلا لا أريد مونتاجاً تقليدياً .. إني أتناول الأشياء دائماً وهي في حركة . ولايهمني مطلقاً أن أصل أو لا أصل إلى نهاية الحركة لكي أحصل على « راكور » يربط اللقطة التالية . فحينما أكون قد عرضت الشيء الجوهري ، أقطع .. هذا يكفي . وهو أهم بكثير من عمل « راكور » الصورة . وإذا نظر المرء إلى « مونتاچي » بعيني سينمائي ، فأنا أفهم جيداً أن ذلك ممكن أن يضايقه .. ولكني أظن أنه ليس من الضروري على الإطلاق أن ينظر المرء إلى مونتاج الفيلم بعيني سينمائي .

أنا لا أعد ولا أحسب .. إني أعرف ماذا أريد قوله وأجد أكثر الوسائل مباشرة لكي أقوله . هذا هو كل مافي الأمر .. دون « وجع دماغ » . وإذا قيل ما أريده ، فلا تهمني الوسيلة بعد ذلك إلا قليلا . إنكم تؤكدون لي أن فيلمي يعطي الإحساس باختيار مسبق .. كلا ، إن الأشياء ليست « مختارة » ، ولكن الأفكار ثابتة راسخة متينة ، هناك اختيار معين قد تم من قبل دون شك .. ولكن على الفكرة . فالمهم هي

الأفكار ، وليست الصور . ويكفى أن يكون لديك أفكار واضحة جداً فتجد الصورة المباشرة أكثر لكى تعبر عن فكرتك .

إنى أرفض معرفة كيف ستنتهى فيلمى فى اليوم الأول الذى أبدأ فيه تصويره . إنى عاجز عن العمل وحول وسطى « كورسيه » سيناريو دقيق ومتين يتبعه المرء خطوة خطوة .. وستوديو بكل معداته وكل ذلك الإعداد المسبق للديكورات والإضاءة . ذلك يشكل بالنسبة لى أشد الأمور بشاعة وضيقاً .

تسألنى كيف أعمل ؟ وهل يعرف المرء أبداً كيف يعمل ؟ الشيء المؤكد هو أنى حينما أشرع فى إخراج فيلم جديد أنطلق من فكرة دون علم أو معرفة إلى أين ستقودنى تلك الفكرة . إن مايهمنى ويثير انتباهى فى هذا العالم هو الإنسان .. وتلك المغامرة الوحيدة لكل منا فى الحياة . إنى قبل كل شيء فردى . كل كائن هو وحيد فى نوعه ، مع أن الكل يبدو متشابهين . إن قلبى ورئتى وشراييني لن تصلح لأى رجل آخر .. مع أن لهم جميعاً قلوباً وشرايين متشابهة . ولأنى لا أخاف الحقيقة .. ولأنى فضولى بالنسبة للكائن البشرى فإننى أبدو واقعياً كبيراً .. وإننى لكذلك .. نعم ، إذا كانت الواقعية هى أن تخلى بين الفرد وبين الكاميرا ونتركه يبنى بنفسه قصته . ومنذ اليوم الأول للتصوير ، أقف خلف شخصياتى ، ثم أدع الكاميرا تجرى وراءهم .

فى الحقيقة ، عدو السينما الكبير هو الأستوديو . وأنا لا ألجأ إليه إلا حينما لا أستطيع غير ذلك . ولكنى منذ أن أدخل فى هذه الآلات الضخمة أجدنى مضطرا إلى ارتداء ملابسى بطريقة معينة .. أن ألبس هذا البنطلون ، وهذا القميص .. باختصار اليونيفورم السينمائى . ثم يبدأ الاستعراض الكبير للآلية والتكنيك .. وعلى المرء أن يأخذ أهبته ويستعد للموقف . وفى هذه الحالة يجب علىّ أن أصبح نبيها .. ولكنى حينما أحس أنى قد بدأت أصبح نبيهاً ، فمعنى ذلك أنى قد ضعت !

هناك شيء أود من كل قلبى أن أقوله للمخرج « كارنيه » .. إنى أعتبره كأكبر مخرج أوربى هو « وكلوزو » .. ولكنى أود له أن يتحرر قليلاً من أغلال الأستوديو ، ويخرج منه أكثر ، وأن ينظر عن قرب وجه الشارع .

اللقطات الجميلة ؟! إن ذلك شىء يمرضنى ! يجب أن يكون الفيلم جيد الإخراج ، وهذا أقل مايمكن أن ننتظره من رجل سينما .. ولكن لقطة واحدة ليس لها أن تكون جميلة .

الشىء الوحيد المهم هو الإيقاع ، وهذا لايدرّس . إن المرء يحمله فى داخله إنى أعتقد فى أهمية المشهد . إنه يحسم وينتهى دائماً فى نقطة . وعادة يميل السينمائى إلى أن يطور هذه النقطة .. أما فيما يختص بى فإنى أعتقد أن تلك غلطة درامية . إن الواقعية الجديدة عبارة عن تتبع كائن بشرى ، بحب ، فى كل اكتشافاته ، وفى كل تفاعلاته وانطباعاته . إنه كائن صغير جداً يرزح تحت شىء ما يسيطر عليه ويسوده ، وفجأة يضربه هذا الشىء بقسوة فى ذات اللحظة التى يجد فيها نفسه حراً فى العالم دون أن ينتظر أى شىء على الإطلاق .

الذى يهمنى هو هذا الانتظار ، ولنأخذ كمثل صيد سمك التونة فى فيلم « سترومبولى » المسألة بالنسبة للصيادين هى الانتظار تحت الشمس ثم يقولون « غمزت .. غمزت » لأنهم ألقوا الشباك وفجأة يتحرك الماء . وينقض الموت على سمك التونة .. إنه النقطة النهائية للمشهد . وكذلك موت الطفل فى فيلم « أوربا آه » . لقد حدث الانتحار الذى لم ينجح ، وعاد الطفل إلى الحياة من جديد .. كل شىء هادئ ثم فجأة ، وفى اللحظة التى كان من المستحيل على المرء أن يتوقع ذلك ، يموت الطفل .

وطبعا ، يظهر هذا الانتظار فى أفلامى ، بالتحرك من مكان لآخر ، طالما أن عملى يتكون فقط من مصاحبة شخصياتى وتتبعهم . وفى العادة ، فى السينما التقليدية ، يتم « تقطيع » المشهد بهذه الطريقة : لقطة عامة لتحدد الجو المحيط ، نكتشف فرداً ما ، ثم نقترب منه . لقطة متوسطة ، لقطة كبيرة ، ثم نبدأ فى رواية القصة . أما أنا فأعمل بطريقة عكسية تماماً : رجل يتحرك من مكان لآخر ، وعن طريق تحركه نكتشف الوسط الموجود فيه . إنى أبدأ دائماً بلقطة كبيرة ثم تكشف حركة الكاميرا المصاحبة للممثل الجو المحيط .

مما لا شك فيه أن السينما هى أيضاً ميكروسكوب . تستطيع السينما أن تمسك بأيدينا وتقودنا إلى اكتشاف أشياء لم يكن من الممكن للعين أن تدركها . وفى هذه

الحالة هى ميكروسكوب . وكان موضوع فيلم « الصوت الإنسانى » ، أكثر من أى موضوع آخر ، هو الذى أتاح لى فرصة استعمال الكاميرا الميكروسكوب ، وكانت الظاهرة الموضوعة تحت الدراسة تسمى « أنا مانيانى » . إن الرواية والشعر والسينما هى وحدها التى تسمح لنا بأن نجوس خلال الشخصيات لكى نكتشف تفاعلهم والدوافع التى تحركهم وتحكم تصرفاتهم .

وهذه التجربة التى مارستها إلى أقصى نهايتها فى فيلم « الصوت الإنسانى » ساعدتنى بعد ذلك فى كل أفلامى .. مادمت فى لحظة أو أخرى من التصوير أحس بالحاجة إلى ترك السيناريو جانباً لكى أمضى خلف الشخصية إلى أشد أفكارها سرية ، تلك التى ربما تكون الشخصية نفسها غير واعية بها . كذلك فإن هذا المظهر الميكروسكوبى للسينما هو الذى يكّون أساس الواقعية الجديدة : إنه مدخل أخلاقى أصبح حدثاً جمالياً .

قبل كل شىء ، يجب أن نعرف الرجال كما هم . والسينما موجودة لذلك ، لتصويرهم فى أفلام فى كل الظروف ، وفى كل المغامرات ، وبكل الزوايا ، الطيبة والشريرة . ويجب أن نحاول الاقتراب من الرجال فى موضوعية ، وفى احترام وليس من حقنا أن نصور فى فيلم شخصاً بشع الخلقة ، ونحن نتعمد فى نفس الوقت أن ندينه ونحكم عليه . أنا لا أسمح لنفسى أن أصدر حكماً على شخصياتى . إنى أكتفى بإظهار أفعالهم وحركاتهم وتصرفاتهم . إن بلزاك – فيما أظن – هو الذى كثيراً ما كان يقول فى بداية الفصول الأخيرة لرواياته « والآن ، تتكلم الأحداث من نفسها » والذهاب حتى إلى أعماق الأشياء لايعنى شيئا غير ذلك . يجب أن نصل إلى هذه النقطة القصوى حيث تتحدث الأشياء من نفسها . وهذا لايعنى فقط أنها تتحدث بمفردها ، ولكن يعنى أنها تتكلم عما هى فى الواقع .. فحينما نقدم شجرة ، فيجب أن تحدثك هى عن جمالها كشجرة ، والمنزل يحدثك عن جماله كمنزل ، والنهر عن جماله كنهر . وكذلك الرجال ، والحيوانات أيضاً . فالنمر والفيل والقرد هى أيضاً تستثير الاهتمام مثل رجال عصابات وسيدة صالونات ، والعكس بالعكس .

* * *



عن الإخراج السينمائى

ميكيلانجلو أنطونيونى

•

لست من علماء النظريات السينمائية . وإذا ما سألتنى عما هو الإخراج السينمائى فإن أول إجابة تخطر على بالى هى : إنى لا أدرى . والإجابة الثانية هى مايلى : إن آرائى فى هذا الخصوص موجودة كلها فى أفلامى . ثم إنى ضد فصل المراحل المختلفة للعمل الفنى . إن هذا الفصل له قيمة عملية فقط . إنه مقبول وصحيح بالنسبة لكل أولئك الذين يشتركون فى العمل ، ماعدا المخرج ، إذا كان هو فى نفس الوقت مؤلف الموضوع أيضاً . والكلام عن الإخراج كمرحلة من مراحل ذلك العمل يعنى أن نجعل منه مناقشة نظرية تبدو لى أنها متعارضة مع مفهوم وحدة العمل التى يتمسك بها كل فنان أثناء عمله . ألسنا نقوم اليوم بعمل مونتاج الفيلم أثناء تصويره ؟ وفى أثناء التصوير ، ألسنا نعيد النظر فى كل شىء .. من الموضوع إلى الحوار ، الذى لايكشف عن قيمته الحقيقية إلا حينما نسمعه بصوت الممثلين ؟

طبعا ، يحدث دائماً أن تأتى اللحظة التى يجب فيها أن نمضى إلى التحقيق الفعلى المحسوس للأفكار وللصور المختلفة . وهى أكثر اللحظات دقة ، فى السينما كما فى الفنون الأخرى . إنها اللحظة التى يسوّد فيها الشاعر أو الكاتب ورقته والرسام لوحته ، ويرتب فيها المخرج السينمائى شخصياته فى أماكنهم ، ويجعلهم يتحاورون ويتحركون ، ويقيم فى تكوين كادراته علاقة متبادلة بين الأشخاص والأشياء ، بين إيقاع الحوار وإيقاع المشهد كله ، ويجعل حركة الكاميرا تتبع الموقف النفسى .. إلخ .. إن اللحظة الحاسمة هى على الخصوص تلك التى يلتقط فيها المخرج من كل ما يحيط به ومن يحيط به كل الإيحاءات الممكنة ويجمعها بطريقة تجعل عمله يكتسب مسحة أكثر تلقائية وبداهة ، إن كل لحظات خلق الفيلم لها أهمية متساوية . وليس صحيحاً أنه يمكن أن يوجد بينها فروق واضحة حاسمة . إنهاتدخل كلها فى تركيب أو تآلف واحد . وهكذا نجد أنه فى أثناء إنضاج الموضوع وصياغته الأدبية

يمكن أن يقرر المخرج لقطة متحركة ، أو مثلا .. فى أثناء التصوير يغير شخصية ما أو موقفاً ما ، أو حتى أثناء الدويلاج يغير جملة أو أكثر من جمل الحوار . ومنذ اللحظة التى تخطر فيها ببالى الفكرة للفيلم - وهى بعد لم تتشكل - حتى عرض لقطات الفيلم المصورة دون ترتيب ، فإن عمل فيلم بالنسبة لى لايمثل سوى عمل واحد فقط لاغير ! أعنى أنى لا أستطيع الاهتمام بشىء سوى هذا الفيلم نهاراً وليلاً وليس فى هذا التصرف رومانتيكية .. على العكس .. إنى أصبح بالأحرى أكثر يقظة ، وتتضح أمامى الرؤية .. وأكاد أشعر أنى أكثر ذكاء وعلى استعداد للفهم ...

... نحن لانملك إلا أن نقر ونسلّم بأن ميزانسين هذه الأيام هو أقل فى تفصيلاته عن أيام زمان ، بل أقل فى تفصيلاته حتى مما كان عليه منذ بضع سنوات . فالملاحظات والتعليمات الحرفية التكنيكية كادت أن تختفى نهائياً من نص التصوير . وكذلك مسألة فصل عامود الحوار عن عامود الصورة اختفى . وفى ميزانسين أفلامى ذهبت إلى درجة حذف الأرقام التى كانت فى العادة تشير إلى اللقطات وترجمتها . المساعد هو الذى يستخدم هذه الأرقام لتسهيل عمله . وقد فعلت ذلك لأنه بدا لى أكثر منطقية أن أحدد اللقطات وأكشف عنها فى لحظة التصوير ذاتها . إنها طريقة فى التلقائية والارتجال . ولكن هناك ماهو أكثر من ذلك .. من النادر أن أحس بميل إلى إعادة قراءة مشهد مافى الليلة السابقة على التصوير . وأحياناً أصل إلى مكان العمل وأنا لا أدرى حتى مايجب تصويره . إنه المنهج الذى أفضله : أصل هناك فى لحظة التصوير دون إعداد سابق على الإطلاق .. وأنا بكر - إن صح التعبير .

وكثيراً ما أطلب أن يتركونى وحدى فى مكان التصوير ربع ساعة ، نصف ساعة ، وأطلق أفكارى تتشرد وتهيم فى حرية .. وأقتصر على المشاهدة وأحصر نفسى فى نطاقها ، وأستعيد بالأشياء التى تحيطنى والتى توحى إلى دائماً باقتراحات مفيدة .. إنى أحس بتعاطف كبيرمع الأشياء ، ربما أكثر مما أحس مع الأشخاص . ولكن هؤلاء الأشخاص هم الذين يهموننى أكثر .

على كل حال ، إنى أرى أنه من المفيد جداً أن ننتظر فى مكان التصوير ونستشعره خلال فترة معينة ، فى انتظار الشخصيات . وقد يحدث أن تطابق الصور التى أمامى فى تلك اللحظة نفس الصور التى كانت فى خيالى . ولكن ذلك لايتكرر

كثيراً .. والأغلب أن الصور التى نفكر فيها يشوبها شيء من عدم الصدق ، أو شيء من الصنعة ، أى تكون غير طبيعية . إن ذلك أيضاً طريقة فى التلقائية والارتجال .

ولكن ليس هذا هو كل شيء .. قد يحدث أيضاً أن أغير رأيي فجأة وأنا بسبيل إجراء التدريبات على المشهد ، أو أن يتغير رأيي بالتدريج ، بينما المصور يوزع أضواءه ، وأنا أنظر إلى الممثلين يتحركون ويتكلمون تحت تلك الأضواء . وفى رأيى أن المخرج يستطيع حقاً فى هذه الفترة فقط أن يحكم على المشهد وأن يصححه ..

.... والتكنيك الذى أستعمله (والذى يصدر تلقائياً ، عن ميل غريزى ، لأنى لا أقرر سلفاً أن أصور بطريقة محددة) مرتبط مباشرة بتلك الرغبة فى تتبع شخصياتى والسير وراءها ، لكى أكشف الستار عن كل ما خفى من أسرارها .. ولا أترك الشخصية إلا حينما أحس بضرورة ذلك . ومن الطبيعى أنى لا أستطيع التوصل وأنا فى مكتبى إلى حركات الكاميرا ، يجب أن أفكر فيها فى الأستوديو .. وأنا أستعمل دائماً الكاميرا المتحركة على عجل (وأفضل الحركات الرأسية على الحركات الجانبية) وانتبع الشخصية بالحركة التى تخيلتها وأنا أراقب فعاليتها ، وأصحح فيها كلما احتاج الأمر لذلك . وأقوم بعمل الكادراج وتحديد إطار اللقطة خلف الكاميرا . هناك مخرجون ، ومن الكبار من أمثال رينيه كلير ، يتصرفون بطريقة مختلفة .. ولست أقول أن طريقتهم ليست طبيعية أو أنها مجافية للصواب ، ولكنى لا أستطيع أن أفهم كيف يمكن أن يصلوا إلى تصوير مشهد ما بناء على رسومات صغيرة وتخطيطية عملوها على ورق . إنى أعتقد أن « الكادراج » حقيقة تشكيلية مرئية ، يجب أن تُرى فى أبعادها الصحيحة المضبوطة ...

.... هذا ، وأنا أعلق أهمية ضخمة على شريط الصوت ، وأحاول دائما أن أوليه أكبر قدر من العناية . وحينما أقول شريط الصوت فأنا أشير إلى الأصوات الطبيعية أكثر مما أعنى الموسيقى .

ولقد سجلت لفيلم « المغامرة » كمية هائلة من المؤثرات الصوتية .. وكان لدى مائة بوبينة من الشريط المغناطيسى للمؤثرات فقط . وبعد ذلك أخترت تلك الأصوات التى نسمعها فى الشريط الصوتى للفيلم . تلك فى رأيى هى الموسيقى الحقيقية التى

تطابق الصور . فمن النادر أن تنوب الموسيقى فى الصورة ، وهى فى أغلب الأحيان لاتستخدم إلا فى تخدير المتفرج ، ومنعه من تنوق مايراه وتقييمه بوضوح . إنى ضد « التعليق الموسيقى » على الأقل فى شكله الحالى .. فأنا أحس فيه بشىء من القدم ، من « الزنخ » ! والشىء المثالي هو أن نكوّن من أصوات الضوضاء شريطاً صوتياً هائلاً ، ونستدعى « مايسترو » ليقوده . ولكن فى هذه الحالة ، ألا يكون « المايسترو » الوحيد القادر على القيام بهذا العمل هو المخرج نفسه ؟

... إن الميزة الأولى للمخرج هى أن يرى .. وهذا صحيح أيضاً فى علاقته مع الممثلين ، فالممثل عنصر من عناصر الصورة ، وأى تغيير فى وضعه أو فى حركته يغير الصورة نفسها . إن جملة حوار ينطقها الممثل وهو فى وضع جانبى ليس لها نفس الثقل أو الوزن حينما ينطقها وهو فى مواجهة الكاميرا . والجملة الموجهة للكاميرا وهى فى وضع مرتفع ليس لها نفس القيمة حينما تكون الكاميرا موضوعة تحت مستوى النظر . تلك ملاحظات بسيطة للغاية تثبت مع ذلك أن المخرج ، وهو الذى يكوّن اللقطة ، يجب أن يحدد بنفسه وضع وإيماءات وحركات الممثل .. ونفس الشىء بالنسبة لدرجة الصوت فى الحوار ونغمته . فالصوت الإنسانى يختلط بغيره من الأصوات الأخرى ويمتزج بها فى علاقة معينة لايعرفها سوى المخرج وحده . وعليه إذن أن يلاحظ ويتبين التوازن أو التنافر فى الأصوات المختلفة .

* * *

الفيلم هو شريط من الأحلام

أورسون ويلز

لا أستطيع أن أهضم كل المبادىء « المقدسة » ، التى تمتلىء بها تلك المقالات التى يكتبها من يحاولون معالجة مشاكل السينما جدياً . إنهم جميعاً – فيما يبدو – يبدأون من الإيمان التقليدى بأن الفيلم الصامت هو بالضرورة خير من الفيلم الناطق .. أعنى أنهم يلفتون النظر دائما وبشكل مفرط إلى قيمة الصورة .. أى أنهم يحكمون على الأفلام ، فى المحل الأول ، من ناحية تأثيرها البصرى بدلاً من أن ينقبوا عن المضمون . وتلك خدمة سيئة جداً تُقدم للسينما . كأنهم يحكمون على الرواية من ناحية قيمة نثرها فقط . لقد فعلت نفس الغلطة حينما بدأت أكتب عن السينما .. تجربتى كمخرج أفلام هى التى جعلتنى أغير رأيى .

الآن أعتقد أن الكاتب وحده هو الذى يستطيع أن يساعد فى إخراج السينما من ذلك الطريق المسدود الذى يقودها إليه أولئك الذين ليسوا أكثر من فنيين تكنيكيين أو عمال متخصصين .. ولذلك أعتقد أن الأهمية المعطاة للمخرج اليوم مبالغ فيها .. بينما الكاتب ليس له حتى مكان الشرف الذى هو جدير به . وفى رأيى أن أناساً مثل « مارسيل پانيول » أو « چاك پريڤير » لهم أهمية أكبر بكثير من أى واحد آخر فى السينما الفرنسية . إنى أرى أن المؤلف يجب أن يكون له أول وآخر كلمة فى إخراج الأفلام . والبديل الوحيد الآخر والأحسن هو المؤلف – المخرج ، مع التشديد على الشق الأول .

خذوا مثلاً فيلما أصبح كلاسيكياً وبجدارة ، وهو فيلم « زوجة الخباز » . ماذا لديكم فى هذا الفيلم ؟ تصوير سيىء ، ومونتاج فيه عيوب ، وأشياء كثيرة قيلت كلاماً بدلاً من أن تُعرض فى صور .. ولكن هناك قصة وممثل ، والاثنان عظيمان ، وقد جعلا من « زوجة الخباز » فيلماً كاملاً حقاً فى نوعه .. والقصة ليست حتى على وجه الخصوص « سينما » وفى ظنى أننى أستطيع أن أعمل منها مسرحية فى ليلة

واحدة ، إن شئت ذلك . وهذا المثل يوضح ما أريد حينما أتكلم عن الأهمية الجوهرية للقصة فى الفيلم . وأنا طبعا لا أشير فقط إلى القيمة الحكائية التى يمكن تلخيصها فى سطرين مثل « لقد عانت الأمرين طوال عشرين عاماً لكى تعيد « عقد اللؤلؤ » لصاحبته (التى استعارته منها يوماً ثم فقدته) ثم تبين أنه كان اصطناعيًا » ولكن أكثر من ذلك نجد أن التآلف الذى يحدث بين دوافع إنسانية وأفكار أساسية هو الذى يجعل موضوعاً ما يستحق الجهد لنقله إلى الشاشة .

كل الطرائق التكنيكية الجديدة تعبر عن خوف متماثل هو : فقدان الثقة بالسينما نفسها . إن الحيل التكنيكية هى جزء من نفس المعركة المسعورة التى تهدف إلى سحر الجمهور بغمره وإغراقه .

لايكون الفيلم جيداً حقاً إلا حينما تكون الكاميرا عيناً فى رأس شاعر .

وطبعاً ، كل الموزعين من رأيهم أن الشعراء لايباع من ورائهم تذاكر .. هؤلاء التجار لايعرفون ممن نأخذ لغة السينما نفسها لو لم يكن هناك شعراء لكانت لغة السينما قد أصبحت محددة فى مفرداتها فلا تروق حقاً للجمهور .. ولو لم تكن السينما قد صاغها الشعر لكانت قد بقيت مجرد أعجوبة ميكانيكية تعرض فى المناسبات مثل حوت محشو بالتبن !

* * *

الجزء الثالث

عشرة أفلام هزت العالم

عبر تاريخ السينما العالمية – منذ العصر الذهبى للسينما الصامتة حتى اليوم – يستطيع الناقد أن يقف وقفات طويلة أمام بضعة أعمال سينمائية كان لها أثر ضخم فى تطور هذا الفن العملاق – السينما .

وعلى الصفحات التالية نقدم للقارىء العربى عشرة أفلام هزت العالم هى :

– التعصب	إخراج داڤيد وارك جريفيث
– عيادة الدكتور كاليجارى	إخراج روبيرت واين
– البحث عن الذهب	إخراج شارلى شابلن
– المدرعة بوتيمكين	إخراج سيرجى أيزينشتاين
– مغنى الجاز	إخراج آلان كروسلاند
– المواطن كين	إخراج أورسون ويلز
– روما مدينة مفتوحة	إخراج روبيرتو روسيلليني
– راشومون	إخراج اكيرا كوروساوا
– هيروشيماحبيبى	إخراج آلان رينيه
– معركة الجزائر	إخراج بونيتكورڤو

التعصب

دافيد وارك جريفيث

رغم أن الفرنسيين والأمريكان يتنازعون فيما بينهم اختراع السينما - لوميير أو إديسون - إلا أن الجميع يتفق على أن دافيد وارك جريفيث هو « المعلم الأول » و « أبو الفن » السينمائي في العالم .. والذي جعل من المونتاج أساس اللغة السينمائية .

ولد د. و . جريفيث في الثاني والعشرين من يناير عام ١٨٧٥ في ولاية كانتاكي . ومثل كل أولئك الذين جعلوا من السينما ذلك الفن الكبير الذي نعرفه اليوم .. كانت بدايات جريفيث غريبة ، فقد اكتشف السينما بينما كان يمثل دورا في مسرحية مستوحاه من أحداث الحرب الأهلية الأمريكية . كان يقوم بدور ضابط من ضباط الجنوب في طريقه إلى إعدام جنرال من جيش الشمال . وفي تلك اللحظة كانوا يعرضون على شاشة خلفية فيلما يصور فتاة تجري لنجدة والدها الجنرال .. ثم تظهر الفتاة بنفسها على المسرح وتنقذ الضابط الشمالي .

واهتم جريفيث اهتماما بالغا بذلك الفن الجديد الذي اكتشف .. فكتب سيناريو فيلم عن مسرحية توسكا لفيكتوريان سارد ، وقدمه للمخرج السينمائي أدوين بورتار ، المدير الفني لاستوديوهات إديسون . ولم يقبلوا منه السيناريو وإنما عرضوا عليه تمثيل دور في فيلم نقيل .

وفي عام ١٩٠٨ بدأ جريفيث في الإخراج . وظل يقدم لبضع سنوات ما بين خمسين ومائة فيلم قصير سنويا ، يستلهم موضوعاتها من الأدب العالمي ، حتى قدم عام ١٩١٥ أول فيلم أمريكي طويل نال نجاحا هائلا هو فيلم « مولد أمة » - عن الحرب الأهلية الأمريكية - الذي يشير إلى بدء ظهور سينما أمريكية ذات مستوى عالمي .

وقد دفع نجاح فيلم « مولد أمة » جريفيث إلى إخراج أروع أفلامه وأضخمها على الإطلاق وهو فيلم « التعصب » .. وهذه « الدراما الشمسية للعصور » كما يقول جريفيث تتكون من أربعة أجزاء : « سقوط بابليون » وتدور أحداثه في القرن السادس

قبل الميلاد ، و« عذاب المسيح » ، و « والقديس بارتيلمى » فى القرون الوسطى فى باريس ، ودراما حديثة هى الأم والقانون ، وتدور أحداثه خلال الإضرابات الدموية التى حدثت فى أمريكا عام ١٩١١. ولايربط هذه الأجزاء الأربعة سوى معنى واحد هو أن التعصب - الاجتماعى والدينى - يحارب الحب ومحبة الله ، والنغمة الدالة فى الفيلم صورة أم تهز مهد طفل .

وعلى حد تعبير جريفيث نفسه - « تبدأ القصص المختلفة كأربعة جداول مائية تُرى من فوق قمة جبل .. وفى البداية سوف تجرى الجداول منفصلة وبطيئة .. ولكن كلما تقدمت اختلطت بعضها ببعض بسرعة تتزايد شيئا فشيئا حتى تصبح الجداول الأربعة فى النهاية سيلا جارفا واحدا . وهذه جرأة فى التأليف السينمائى لم يسبق لها مثيل . فالقصص الأربعة لاتتوالى الواحدة بعد الأخرى ، وإنما تتداخل أحداثها . وكل عنصر فى قصة يكمل دراميا عنصرا فى القصة الأخرى حتى يبدو الفيلم فى النهاية يصور موضوعا واحدا - فيما وراء حدود التاريخ » .

وقد استخدم جريفيث فى هذا الفيلم جيشا من الممثلين والكومبارس ، وبنى ديكورات غاية فى الضخامة . وكان أكبر هذه الديكورات - وهو قصر بالتازار البابليونى - ترتفع أبراجه سبعون مترا ، وعمقه ألف وستمائة متر . وقد استخدم جريفيث أربعة آلاف كومبارس فى مشهد مأدبة بالتازار ، واضطر مصور الفيلم أمام هذا الاتساع الهائل أن يصور من بالون طائر . وفى لقطة أخرى من الفيلم صور جريفيث ستة عشر ألفا من المحاربين فى الجيوش الفارسية . ولنقل وتموين وإدارة هذه الفرق أقاموا خطوطا للسكك الحديدية والتليفون .

وعلى أرض أخرى بنى جريفيث ديكورات لباريس فى القرن السادس عشر . وديكورات لبيت المقدس أيام المسيح . وقد اشترك ستون ألفا من الكومبارس والعمال والممثلين والفنيين فى العمل خلال اثنين وعشرين شهراً هى فترة إنتاج الفيلم . وبلغت التكاليف فى النهاية مليونين من الدولارات . وقد صور جريفيث مائة ألف متر من الفيلم الخام - أى مايساوى ٧٦ ساعةعرض - وبلغ الطول النهائى للفيلم أربع عشرة بوبينة (خمسة آلاف ومائتين من الأمتار) أى مايقرب من ثلاث ساعات عرض .

وفى الخامس من سبتمبر عام ١٩١٦ بدأ هذا الفيلم حياته الفنية فى نيويورك بدعايات هائلة . واستمر عرضه الأول لمدة اثنين وعشرين أسبوعا متصلة . غير أن الجمهور لم يستطع استيعاب ذلك العمل الطليعى الضخم - السابق لعصره بعشرين عاما فى التركيب الدرامى وفى التعبير البصرى على السواء - ففشل الفيلم فشلاً ذريعاً .. وخسر أكثر من مليون دولار - التزم جريفيث - وكان مساهما فى الإنتاج - بتغطيتها .. وقد أمضى بقية حياته الفنية كلها يدفع هذا الدين .

وهجر جريفيث الإنتاج الضخم بعد ذلك ، واقتصرت أفلامه التالية على ديكورات متواضعة وعدد محدود من الممثلين والكومبارس . وبعد رائعته « الزهرة المحطمة » التى قدمها عام ١٩١٩ أخرج جريفيث بضعة أفلام حربية وعاطفية حتى توقف عن العمل نهائيا عام ١٩٣١ - بعد انتشار الفيلم الناطق . وظل عملاق الفيلم الصامت وأبو الفن السينمائى سبعة عشر عاما بلا عمل .. حتى توفى فى هوليوود فى الثالث والعشرين من يوليو عام ١٩٤٨ .

* * *



عيادة الدكتور كاليجارى

روبيرت واين

القاعدة العامة تقول إن المخرج هو الفنان الخالق للعمل السينمائى ، وإليه وحده أو على الأقل قل أى أحد آخر - يعود الفضل فى تقديم عمل فنى له قيمة . ومع ذلك فالفيلم الرائع الذى قدمته السينما الألمانية عام ١٩١٩ باسم « عيادة الدكتور كاليجارى » - والذى خرج بالفيلم الألمانى من الإقليمية إلى العالمية - أخرجه سينمائى من الدرجة الثانية أو الثالثة . هو المخرج التجارى الوفير الإنتاج « روبيرت واين » . لم يقدم واين لا قبل هذا الفيلم ولا بعده عملا فنيا يذكره له التاريخ كما يذكر « كاليجارى » - الذى أصبح شخصية عالمية مثل دون جوان أو هارباجون - من شخصيات موليير . وقد كتب سيناريو هذا الفيلم النمساوى « كارل ماير » CARL MYER - أقوى شخصية فى السينما الألمانية الصامتة - بالاشتراك مع التشيكى هانز چانويتز H. JANOWITZ ، وكانت فكرتهما الأولى هى الثورة على الحرب التى شهدا فظائعها خلال سنوات ١٩١٤ - ١٩١٨ .. وعلى الاستبداد والتسلط اللذين يمثلهما « كاليجارى » - طبيب مصحة للأمراض العقلية يستغل شابا هو سيزار بأن ينومه تنويما مغناطيسيا ويدفعه إلى ارتكاب جرائم بشعة .. حتى يموت الفتى من التعب والضنى .

وقد تحمس للسيناريو ولفكرة معالجته بالأسلوب التعبيرى الجديد - فى ذلك الحين - المنتج إيريك بومير ، الذى ارتبط اسمه بالكثير من الأفلام الألمانية الجيدة .. وكان مديرا لشركة « ديكلا » يعمل عنده عدد من الخريجين من بينهم فيرتزلانج .. وقد عرض عليه أن يخرج « كاليجارى » فاعتذر .. فلجأ المنتج إلى أحد مخرجيه الآخرين روبيرت واين - المعروف بوفرة إنتاجه وبسرعة الإنجاز .

على أن المخرج الحقيقى لهذا الفيلم هو مهندسو الديكور - الفنانون التعبيريون الثلاثة : هيرمان وارم H. WARM ، والتر روهريج W. ROHRIG ، والتر رايمان W. REIMANN ..

كانت التعبيرية حركة طليعية نشأت في ميونيخ حوالى عام ١٩١٠ ، كرد فعل عنيف ضد المدرستين التأثيرية والطبيعية .. وشملت النشاط الموسيقى والأدبى والهندسى ، وعلى الخصوص الفن التشكيلى . . وخلال الشهور التى أعقبت هزيمة الامبريالية الألمانية فى الحرب العالمية الأولى ، اجتاحت الحركة التعبيرية شوارع برلين فى الأفيشات والمسارح وديكورات المقاهى والمحلات العامة تعبيرا عن ثورة عارمة على كل ماهو واقع .

وأعلن هيرمان وارم – أحد الذين قاموا بديكورات فيلم كاليجارى – أنه يجب على الأفلام أن تصبح « صورا مرسومة تدب فيها الحياة » .. هذه الجملة هى مفتاح جماليات كاليجارى .. وقد خضع كل شىء فى الفيلم لرؤية خاصة للعالم من ناحية المنظور والبناء المعمارى للديكور وكذلك الإضاءة .. وحتى الممثل لبس أردية غريبة .. ووضع مكياجا شاذا وشابه تمثيله فن البانتوميم . بل وتحددت تحركاته حتى ينسجم مع الجو الفانتاستيك الذى خلقه الفنانون التشكيليون التعبيريون الثلاثة .. أبطال الفيلم .

ولكى يتقبل الجمهور هذه الجرأة الغريبة ، غير المخرج فى بناء السيناريو الأصلى – بناء على اقتراح من المنتج أوحى به إليه فريتزلانج – فعمل مقدمة وخاتمة للفيلم توضح أن ذلك العالم الخيالى هو من وجهة نظر مجنون ، يرسله « كاليجارى » فى النهاية إلى الحبس الانفرادى فى زنزانة بعد تكتيفه بالقميص الرهيب . وبذلك تغيَّر مدلول الفيلم . فبعد أن كان الاستبداد مرادفا للجنون الإجرامى الذى يمثله « كاليجارى » فى السيناريو الأصلى .. أصبحت هذه السلطة هى الحارسة للعقل .. والتعقل فى الفيلم .

ومع ذلك فقد نجح هذا الفيلم نجاحاً عظيماً – فى داخل ألمانيا وفى خارجها – وعبّر بصدق ووعى عن الروح الألمانية المدركة لحقيقة المأساة التى تعيشها البلاد فى ظل الإستبداد والامبريالية المجرمة .

أما الناحية الفنية فكان لهذا الفيلم الرائع أعظم الفضل فى تعريف الجمهور الواسع العريض بتيار طليعى جديد فى الفن هو التيار التعبيرى ..

كما أثبت هذا الفيلم – ربما لأول مرة فى تاريخ السينما – أن عالم مافوق الواقع أو مابعده .. قد أصبح من بين المجالات التى تستطيع السينما ارتيادها .. وسنرى بعد سنوات قليلة – كنتيجة مباشرة أو غير مباشرة لكاليجارى – ظهرت مدرسة طليعية فى السينما الفرنسية ، تقدم للعالم روائع سيريالية لعل أهمها فيلم « العصر الذهبى » الذى كتب له السيناريو سالفادور دالى وأخرجه لوى بينويل عام ١٩٣٠

* * *

شارلى شابلن

يكاد يجمع الرأى العالمى كله على أن شابلن هو أعظم وأصدق عبقرية سينمائية ظهرت فى تاريخ هذا الفن حتى الآن .

كذلك لايختلف النقاد ومؤرخو السينما على اعتبار فيلم « البحث عن الذهب » أروع روائع شابلن الشهيرة .. مثل « الصبى » ، « والعصر الحديث » وحتى « مسيو ڤيردوف » و « ملك فى نيويورك » .

ويتفق شابلن مع النقاد فى ذلك ، ويعتبر فيلم « البحث عن الذهب » هو رائعته ويقول : « هذا هو الفيلم الذى أريد الناس أن تتذكرنى به » .

كان شابلن ممثلا – منذ عام ١٩٠٧ فى فرقة « كارنو للبانتوميم » وهى فرقة إنجليزية – حينما التقطته إحدى شركات السينما الأمريكية أثناء جولة للفرقة هناك عام ١٩١٣ . ووقع شابلن عقدا مع هذه الشركة – « كيستون فيلم » – قدم بمقتضاه خلال عام ١٩١٤ خمسة وثلاثين فيلماً قصيراً ، مثل فيها كلها وكتب وأخرج البعض منها .. وفى العام التالى – ١٩١٥ – كتب وأخرج ومثل اثنى عشر فيلماً لشركة أخرى هى « ايسانى » .. وخلال عام ١٩١٦ / ١٩١٧ قدم لشركة ثالثة هى « ميتوال » اثنى عشر فيلما آخرين .. وتبلورت شخصية « شارلى » وأصبحت أسطورة تعيش فى وجدان كل متفرج .. وخلال عامى ١٩١٨ / ١٩١٩ لم يقدم شابلن سوى أربعة أفلام – لحساب شركة « فيرست ناشيونال » – من بينها روائعه القصيرة « حياة كلب » ، « كتفا سلاح » .. وبعد عامين قدم لنفس الشركة أول أفلامه الطويلة « الصبى » عام ١٩٢١ . ثم ترك العمل لحساب الآخرين .. وكوّن مع جماعة من كبار الفنانين فى عصره ، من بينهم دوجلاس فيربانكس ومارى بيكفورد ودافيد جريڤيث ، شركة « الفنانين المتحدين » . وأصبح شابلن منذ ذلك التاريخ هو منتج أفلامه التى يكتبها ويمثلها ويخرجها بنفسه . وبعد أن أخرج فيلمه الوحيد الذى لم يمثل فيه وهو « امرأة باريس » عام ١٩٢٣ راح يعد العدة لرائعته الكبرى : « البحث عن الذهب » .

لقد بعد الزمان الذى كان يخرج فيه شابلن فيلما فى الأسبوع .. حيث كان يرتجل مواقفه المضحكة .. ويستعين بنمر الكباريهات وصالات الموسيقى التقليدية فتتحول بين يديه إلى « نوادر » شخصية وأصيلة .

لم يدخل شابلن الأستوديو هذه المرة إلا بعد أن كتب كل تفصيلات أحداث السيناريو بقدرة وإتقان .. وبدأ التصوير فى ربيع عام ١٩٢٤ ، واستمر لمدة أربعة عشر شهرا حتى يونيو من العام التالى .. وفى السادس عشر من أغسطس عام ١٩٢٥ عرض الفيلم لأول مرة فى صالة « مسرح ستراند » بنيويورك .

وتدور أحداث الفيلم فى صحارى ألاسكا الجليدية .. جماعات من الباحثين عن الذهب تنتشر فى شعاب الجبل .. وشارلى واحد منهم .. يعقد صداقة مع أحدهم وهو چيم الكبير .. الذى اكتشف أغنى مناجم الذهب فى المنطقة ، ولكنه فقد ذاكرته بعد أن تلقى خبطة شديدة على رأسه فى معركة .

وفى إحدى المدن الصغيرة التى أقيمت فى المنطقة للباحثين عن الذهب يتعرف شارلى على چورچيا – وهى راقصة فى « صالون » – ويقع فى غرامها .. ولكى تثير الراقصة غيرة أحد المحبين تراقص الفتى الفقير شارلى ، وتقبل دعوته لقضاء سهرة رأس السنة – هى وصاحباتها – معه فى كوخه . وينهض شارلى بعمل شاق لكى يجمع مايكفى مصاريف تلك السهرة .. لكنه يجلس وحيدا أمام المائدة المعدة ينتظر طويلا حتى يغفو ، فيحلم بحضور « الجماعة » . ويقدم لضيوفه نمرة رائعة هى « رقصة الخبز » ، وذلك بأن يغرز شوكتين فى رغيفين صغيرين من الخبز ويروح يحركهما فى رشاقة وكأنهما ساقا راقصة بارعة . وتقبله چورچيا معجبة به فيغشى عليه من شدة العاطفة .. ويستيقظ الفتى من حلمه ويخرج إلى الحانة ليقف خارجها وحيدا بائسا، يتطلع من خلال النافذة إلى الاحتفال الكبير فى الداخل .

ويستعيد چيم الكبير ذاكرته فيهرع إلى صديقه شارلى ، ويصحبه معه إلى حيث منجم الذهب .. وفى الطريق تهب عاصفة ثلجية عاتية تحبسهما فى كوخ مهجور أياماً .. وكاد يقتلهما الجوع فيأكلان الأحذية . ثم يهلوسان فيتخيل كل منهما زميله دجاجة أو ديكًا ويقتتلان . ويتعرضان لخطر الموت حينما تقتلع العاصفة كوخهما

وتلقى به على حافة هاوية سحيقة . وأخيرا يعثران على منجم الذهب .. ويصبحان من أصحاب الملايين .. ويسرع شابلن إلى صاحبته « چورچيا » فيعلم أنها تركت المدينة . وعلى سطح الباخـرة التى أقلت أصحـاب الملايين الجـدد إلى بلادهم يطلب أحـد الصحفيين من شارلى أن يلتقط له صورة طريفة بثيابه القديمة – قبل أن يصبح مليونيرا – وهو يقف وسط ركاب سطح السفينة الفقراء . ويتراجع الفتى إلى الوراء خطوة ليضبط المسافة بينه وبين آلة التصوير فيتعثر فى حقائب الركاب ويقع .. وحينما يعتدل يجد نفسه وجها لوجه أمام چورچيا – حبيبته . فيصحبها إلى قمرته وهو يجيب على تساؤلات الجميع بقوله « إنها زوجتى » .

وهكذا ، ولأول مرة .. يتحقق لشارلى – المتشرد الأبدى الحزين – الثراء والحب فى نهاية الفيلم .

ونجح « البحث عن الذهب » نجاحا هائلا فى أمريكا وفى خارجها .. وفهمه كل رجل فى كل البلاد على اختلاف جنسياتها .. غير أن هذه البساطة المباشرة لاتنفى مافى الفيلم من عمق – وقد قال عنه الناقد الفرنسى پيير ليپرون .

« إنه واحد من أكثر أعمال شابلن كمالا حيث تبدو العظمة المأساوية لشابلن أحسن ماتكون . ولكنه أيضا واحد من أكثر أفلام شابلن صعوبة ، وأقلها سهولة فى بلوغ أعماقه . بسبب دقة سيكولوجيته ونعومتها .. ولم يعد العنصر المأساوى فى الفيلم يوضع إلى جانب الكوميدى .. وإنما قد اتحد به وامتزج وأصبح جزءا منه ، فنجد أن أكثر المشاهد إضحاكا هى نفسها التى يصبح فيها الشعور المأساوى الداخلى أكثر كثافة وحدة .. ومن هنا يأتى الإحساس بالعظمة الذى يتركه الفيلم فى المشاهد .. وهو شعور يشبه إلى حد كبير ماتحدثه التراچيديا الكلاسيكية فى نفس المتفرج .

لقد تكلف إنتاج فيلم « البحث عن الذهب » ستمائة وخمسون ألفا من الدولارات . وبلغت إيرادته مليونين ونصف فى داخل أمريكا وخمسة ملايين فى بقية العالم . وقد كان نصيب المخرج – المنتج شارلى شابلن من هذا الفيلم مليونين من الدولارات .

* * *



المدرعة بوتيمكين

سيرجى أيزينشتاين

عام ١٩٥٨ - فى بروكسيل - أعلنت لجنة تحكيم من مؤرخى السينما فى ٢٦ دولة أن فيلم « المدرعة بوتيمكين » هو « أجمل فيلم فى العالم » . وقبل ذلك بعشر سنوات - عام ١٩٤٨ - اتفقت آراء النقاد العالميين كذلك على وضع فيلم « المدرعة بوتيمكين » على رأس قائمة أحسن عشرة أفلام أنتجتها السينما فى العالم حتى ذلك التارخ . ولاجدال فى أن هذا الفيلم العبقرى سيظل إلى آماد بعيدة علامة كبرى من علامات الخلق السينمائى الأصيل .

ويعتبر فيلم « المدرعة بوتيمكين » الرسول الأول للسينما السوفيتية إلى العالم كله ، يؤكد خصوبة وروعة الثورة الاشتراكية الأولى حينما تتفجر هذه الثورة فى قلب فنان شاب .

أنتج الفيلم عام ١٩٢٥ ، فى السنة الأولى لتنظيم السينما فى روسيا على الطريقة الاشتراكية .. فى الهدف وفى منهج الإنتاج . بتكوين مايشبه المؤسسة العامة للسينما هى « السوفكينو » - أى السينما السوفيتية - أرادت الدولة أن تحتفل بذكرى ثورة ١٩٠٥ التى حدثت فى روسيا القيصرية ، فطلبت اللجنة المكلفة بالاحتفال من « السوفكينو » - فى ١٩ مارس ١٩٢٥ - إنتاج بضعة أفلام لذلك الغرض .. وقام نفر من السينمائيين القدامى والمحدثين بإخراج عدد من الأفلام نسيها التاريخ إلا فيلما واحداً .. أخرجه شاب فى السابعة والعشرين من عمره - فى ذلك التاريخ - هو سيرجى ميخايلوفيتش أيزينشتاين ولم يكن قد أخرج من قبل ذلك سوى فيلم « الإضراب » عام ١٩٢٤ .. راح الفتى على الفور يدرس أحداث عام الثورة كلها ، وكتب مع نينا أجادجانوفا - إحدى المجاهدات ممن اشتركن فى تلك الثورة وعشن أحداثها الدامية - سيناريو من بضع مئات من الصفحات أسمياه « عام ١٩٠٥ » - يحكى تاريخ هذه السنة من يناير إلى ديسمبر .. فى عشرات من الأحداث تدور فى ثلاثين مدينة مختلفة .. وبدأ التصوير فى لينتجراد فى يوليو ولكنه لم يلبث أن

توقف لسوء الأحوال الجوية .. فسافر أيزينشتاين إلى مدينة باكو وصور هناك بعض المشاهد .. ثم رحل إلى ميناء أوديسا على البحر الأسود . وهناك جاءته فكرة اختصار الفيلم إلى حادث واحد من أحداث تلك السنة - ١٩٠٥ - وهو تمرد بحارة « المدرعة بوتيمكين » واشتعال الثورة في الميناء - وقد جاء هذا الحادث فى صفحة واحدة من نص السيناريو المكتوب . وتم تصوير الفيلم على هذه الصورة فى ستة أسابيع - من نهاية سبتمبر حتى بداية نوفمبر - وقد ارتجل أيزيشتاين أغلب أجزائه أثناء التصوير .. وانتهى مونتاج الفيلم فى صباح يوم عرضه فى ٢١ ديسمبر ١٩٢٥ ، فى ليلة من ليالى مسرح البولشوى بموسكو . واستقبله الجمهور بحماس بالغ .. لم يلبث أن امتد إلى جمهور برلين ولندن وباريس وكل العواصم حتى القاهرة . (بعد إنتاجه بنحو أربعين سنة) .

وقد كتب أيزينشتاين عام ١٩٣٩ دراسة قيِّمة عن الوحدة العضوية والانفعال النفسى فى تكوين فيلم « المدرعة بوتيمكين » قال فيها :

يبدو فيلم « المدرعة بوتيمكين » من الظاهر على أنه تاريخ لأحداث .. ولكنه يترك تأثيره فى المتفرج كدراما .. والسر فى هذا التأثير يكمن فى الخطة التى بنيناها متمشية مع قوانين التكوين الصارم للمأساة ، فى شكلها التقليدى المكون من خمسة فصول .

١- الرجال والدود - إيضاح الفعل . ظروف الحياة على ظهر السفينة الحربية . اللحم ينهشه الدود . الهياج بين البحارة .

٢ - دراما على السطح الخلفى - كل الأيدى العاملة تتجمع فوق السطح . رفض البحارة تناول الحساء ذا الدود . مشهد القماش المشمع السميك (الذى يغطى جماعة من المتمردين أمر القائد بإعدامهم) . رفض « الأخوة » إطلاق الرصاص . الثورة على السفينة . الانتقام من الضباط .

٣ - الميت يصيح - الضباب . جثة البحار الشهيد فى ميناء أوديسا . الحداد على الجثمان . الاجتماع . رفع العلم الأحمر .

٤- سلالم أوديسا - قيام التآخى بين أهل الشاطئ والسفينة الحربية . زوارق التموين . إطلاق الرصاص فوق سلالم أوديسا على أهل المدينة الثائرين .

٥ - مقابلة الفصيلة البحرية - ليلة الترقب . مقابلة الفصيلة البحرية . الآلات . نداء « يا خوان » .. الفصيلة البحرية ترفض إطلاق النار على المدرعة بوتيمكين .

.. وهكذا ينشر الفيلم رغم أنف الرقباء فى البلاد الرأسمالية فكرة الأخوة بين الكادحين ، ويحمل إليهم التحية الأخوية - كما يحدث فى الفيلم نفسه .. إذ تنتشر فكرة الأخوة الثورية من السفينة الثائرة إلى الشاطىء .

ويختم أيزينشتاين دراسته الطويلة تلك بقوله :

« العمل الفنى لايصبح عملاً عضوياً ، ولا يصل إلى قمم الانفعال الحقيقى إلا عندما يصبح موضوع ومضمون وفكرة العمل كلاً عضوياً مستمراً مع أفكار وأحاسيس المؤلف ، بل ومع أنفاسه نفسها » .

ويعود النجاح العالمى الكبير الذى لقيه هذا الفيلم إلى شكله الفنى السينمائى الخالص . وإلى مستوى عال من الإتقان لامثيل لهما . كما يعود على الخصوص إلى الحرارة الإنسانية . والإيماء الحماسى بالثورة الاشتراكية .

* * *

مغنى الچاز

آلان كروساند

كان من حظ المخرج الأمريكى العادى آلان كروسلاند أن يخرج أول فيلم ناطق عام ١٩٢٧ هو فيلم « مغنى الچاز » لكى يحفظ لنا التاريخ اسمه – كما حدث مع مخرج « كاليجارى » .

غير أن فيلم « عيادة الدكتور كاليجارى » – كما رأينا – يعتبر من عيون الفن السينمائى .. أما « مغنى الچاز » فهو لايرقى إلى أى مستوى فنى أصيل .. وإنما تنحصر كل أهميته فى استخدام الصوت والحوار المنطوق لأول مرة فى السينما .. فقلب تكنيكها رأسا على عقب .. وهز صناعة السينما من الأعماق ..

ولقد حاولت السينما الكلام فى معامل إديسون منذ عام ١٨٨٩ – أى قبل أن تخرج للناس ، بعد ذلك التاريخ بستّ سنوات .. عام ١٨٩٥ . كذلك حاول لوميير وميلييس وغيرهما من الرواد الأوائل للفن السينمائى أن يدخلوا الصوت فى أفلامهم وذلك بأن يجعلوا الممثلين ينطقون بالحوار وهم وقوف خلف الشاشة . وخلال السنوات العشر الأولى من هذا القرن تمت محاولات عديدة لإضافة الصوت إلى الفيلم بتسجيله على اسطوانات تدور أثناء العرض .. ولكنها لم تبلغ حد الكمال .. فتُركت محاولات الفيلم الناطق نهائيا حوالى عام ١٩١٤ . وتطور الفيلم الصامت حتى بلغ عصره الذهبى فى أواخر العشرينات . وقدمت السينما روائع فنية – مثل « بوتيمكين » و « البحث عن الذهب » – تعتمد أساساً على الصورة فى التعبير .. ولكنها لاتستطيع الاستغناء – مع ذلك – عن الكلمة « المكتوبة » . وبات من الطبيعى أن يحدث ذلك التحول الحتمى وتنطق الأفلام .

لقد ولد الفوتوغراف من التليفون .. كما ولد التليفون من التلغراف .. وتطور التلغراف اللاسلكى – وهو اختراع معاصر تماما لاختراع السينما نهاية القرن الماضى – ثم تطور الراديو من بعده .. ووجدت بذلك الحلول التكنيكية اللازمة لمشاكل

الفيلم الناطق باختراع التسجيل الكهربائى عن طريق الميكروفون .. وكانت الشركات الكهربائية الكبرى المهتمة بالراديو هى نفسها مالكة لذلك الاختراع .. وقد احتكرته مجموعتان « جنرال إيليكتريك ويسترن » الأمريكية .. وشركة « توبيس » الألمانية .

وعرضت شركة ويسترن طريقتها الجديدة على الشركات السينمائية الكبرى .. لكن أحداً منها لم يشأ الإيمان بالفيلم الناطق ، الذى يعرض للخطر مصالحها الثابتة ، وسيطرتها على الأسواق العالمية بالفيلم الصامت .. ولم تقبل عرض الويسترن سوى شركة سينمائية صغيرة هى شركة « الاخوان وارنر » ، وكانت على شفا الإفلاس ولابأس لديها من المغامرة ! وقامت الشركة بإضافة بعض الأغنيات إلى فيلم صامت كانت تنتجه هو « دون چوان » .. ونجحت التجربة مما دفع الشركة إلى جمع كل مالديها من رأسمال ، والتعاقد مع مغنى شهير هو « آل جونسون » وأنتجت ذلك الفيلم الشهير « مغنى الچاز » – أول فيلم ينطق فيه ممثل بالكلام . !

موضوع الفيلم تقليدى – مغنى فقير يصعد إلى المجد – وهو ملىء بالنمر الغنائية .. والقليل من الحوار .. وفى اللحظة التى نطق فيها الممثل جملته « مرحبا أيها الرجل .. » كان قد تقرر انتصار الفيلم الناطق – فى الثالث والعشرين من أكتوبر عام ١٩٢٧ – ودخلت السينما مرحلة جديدة وخصبة من تاريخها الطويل .. !

نجح فيلم « مغنى الچاز » نجاحا هائلا وفوريا .. وكسبت « شركة وارنر » من ورائه بضعة ملايين من الدولارات ! فسارعت جميع الشركات الأخرى فى الحصول على حق استعمال طرائق تسجيل الصوت على الفيلم ، وخضعت للشروط القاسية التى فرضتها شركتى ويسترن وتوبيس .

وبينما الجمهور الأمريكى « يرمح » – ومن ورائه الجمهور فى كل مكان – لكى يستمع إلى الأفلام الغنائية ، ويأخذه العجب لتطابق حركة شفاه الممثلين مع ماينطقونه من كلام .. وقف عمالقة السينما فى ذلك الحين – من أمثال أيزينشتاين وشابلن وكينج فيدور ورينيه كلير – ضد هذا التكنيك الجديد الذى يهدد الفن السينمائى بالعودة إلى أسلوب المسرح الفيلم .. فقد تكالب المنتجون – ومن ورائهم السينمائيون الحرفيون – على إخراج أوبريتات ومسرحيات كلها أغان وحوار إرضاءً لعواطف الجماهير المأخوذة بالبدعة الجديدة !

أما هوليوود فقد أحست بأن أسواقها مهددة بالضياع .. فالجمهور فى كل البلاد يريد سماع لغة بلده ينطقها الممثلون .. ولكى تحتفظ بسيطرتها العالمية راحت تنتج العديد من النسخ من كل فيلم تنطق بلغات أجنبية مختلفة .. فتعاقدت مع ممثلين وفنيين من أوربا وجلبتهم إلى هوليوود لعمل أفلام من نفس السيناريو وفى نفس الديكور للتصدير للخارج .. وذهبت شركة « بارامونت » إلى أبعد من ذلك .. ففتحت ستوديوهات فى فرنسا متخصصة فى إنتاج أفلام ناطقة بالفرنسية والألمانية والإيطالية والأسبانية .. وقد أنتج أحد الأفلام فى ١٣ لغة مختلفة .

ولم تنجح هذه الطريقة .. لا تجاريا ولا فنيا .. وإزاء ارتفاع تكاليف إنتاج النسخ الأجنبية – سواء فى هوليوود أو فى أوربا – كان لابد من إيجاد حل آخر .. وكان هذا الحال هو « الدوبلاج » – أى تسجيل الحوار المترجم ، يلقيه ممثل آخر غير الممثل الأصلى فى الفيلم .

على أن الفيلم الناطق ساعد بالفعل فى نهضة السينما واقتصادياتها فى بلاد عديدة كانت لهوليوود سيطرة رهيبة عليها .. كما أضاف الصوت – موسيقى أو كلام – إلى الصورة المتحركة أبعاداً وأعماقاً جديدة .. وأصبح للصمت قيمة ومعنى !

* * *

أورسون ويلز

لعل أهم شخصية سينمائية ظهرت خلال السنوات الخمسين الماضية هي شخصية الطفل المعجزة ، أو العملاق الذي يحمل نظرة طفل - أورسون ويلز - وقد قال عنه چورچ سادول يوما « لو لم يوجد أورسون ويلز لنقص شيء ما في السينما » وقال ويلز « لايكون الفيلم جيدا حقا إلا حينما تكون الكاميرا عيناً في رأس شاعر ».

ظهر أورسون ويلز - المولود عام ١٩١٥ - في سماء هوليوود وهو في سن الرابعة والعشرين .. بعد أن هز الجمهور الأمريكي من الأعماق - عام ١٩٣٨ قبيل الحرب العالمية الثانية - ببرنامج إذاعي قدمه عن رواية هـ . چـ . ويلز « الحرب العالمية » .. وقد ظن المستمعون أن الحرب قد قامت بالفعل .. وتعرضت أمريكا للغزو .. فمات عدد منهم من الرعب - فيما يقال . ! وأصبح أورسون ويلز شهيرا ! فتعاقدت معه شركة « آر كي أو » - إحدى شركات هوليوود الكبرى - وأعطت له سلطات مطلقة على الأفلام التي يخرجها ! وكان أورسون ويلز في ذلك الحين مشهورا جدا في الوسط المسرحي الطليعي كممثل وكمخرج . قدم في برودواي (١٩٣٥ - ١٩٣٧) عدداً من المسرحيات .. قبل أن ينشئ فرقة مسرحية خاصة في نيويورك عام ١٩٣٧ .. قدم عليها أعماله الجريئة .. الطليعية .. وقبل أن يبدأ ويلز كسينمائي توفر على دراسة الأفلام الهامة التي تحتفظ بها المكتبة السينمائية في نيويورك .. ثم اختار موضوع فيلمه الأول ، متخذا من المليونير - ملك الصحافة - ويليام راندولف هيرست - نموذجا له ، واختار ممثلين من بين زملائه في فرقته المسرحية .. ولقد حاول هيرست أن يمنع عرض « المواطن كين » فساعد بذلك في الدعاية للفيلم .. وقد استقبل حين ظهوره عام ١٩٤١ استقبالاً طيباً من النقاد والمتفرجين في نيويورك وفي المدن الأمريكية الكبرى .. باعتباره من الروائع السينمائية ، ولكنه سقط سقوطا فاحشا في الأقاليم . وأعرض عنه الجمهور الذي

لم يفهمه ففشل الفيلم تجارياً .. مما دفع المديرين الجدد لشركة « ر . ك . و » إلى إلغاء عقدهم مع أورسون ويلز ، بينما كان بسبيل إخراج فيلم جديد .. أعادت الشركة مونتاجه وبترت أجزاءه وقدمته فى العام التالى - ١٩٤٢ - باسم « آل امبرسون العظماء » ! .

على أن فيلم « المواطن كين » ظل يمارس منذ ظهوره عام ١٩٤١ تأثيرا ضخما فى السينما العالمية . وقد أجمع كبار نقاد السينما ومؤرخيها - فى مؤتمر عقد فى بروكسيل عام ١٩٥٩ - على اعتباره من بين أحسن اثنى عشر فيلما أنتجت فى العالم وفى كل الأزمان !

يبدأ الفيلم بموت المليونير الأمريكى ملك الصحافة - شارل فوستركين - فى ضيعته الخرافية .. وكان آخر مانطق به كلمة : « روزباد » . ولأهمية « كين » العظيمة كلفت إحدى الصحف الكبرى محررها الأول لكى يبحث ويتقصى معنى هذه الكلمة ومدلولها .. فيسأل الصحفى كل أولئك الذين عرفوا كين عن قرب وشاركوه فى أعماله .. ويقدم له كل واحد منهم جانبا من شخصيته ، دون أن يستطيع تفسيرها .. أو تفسير تلك الكلمة الغريبة التى لفظها كين وهو على فراش الموت : « روزباد » .

يروى له أحدهم كيف شن « كين » حملة صحفية هائلة مهدت لغزو كوبا عام ١٨٩٧ .. ويروى آخر قصة زواج كين من ابنة أخت رئيس الولايات المتحدة .. ثم فشله فى ترشيح نفسه للرئاسة .. وتروى زوجته الثانية - ويلتقى بها المحرر فى كباريه - عن مجهوداتها الخائبة لكى تصبح مغنية أوبرا كبيرة ، ثم احتجابها عن الوسط الفنى مع « كين » فى ضيعته ..

وفى النهاية يلقى بعضهم إلى النار بقطع قديمة من الأثاث - كان قد جمعها المليونير كين عن هواية فيما مضى - فنرى بين هذه القطع « مشاية » أطفال مكتوب عليها « روزباد » !

لقد طاف بخيال « كين » - وهو على فراش الموت - حلم الطفولة السعيد .. الذى لم يعرف كيف يبلغه .. رغم نجاحه الاجتماعى الضخم .. « لقد كانت حياته فشلا - كما يقول الناقد الفرنسى « جان ميترى » - أو على الأقل انحرافا عن الطريق ..

وكل تصرفات كين خلال وجوده لم تكن سوى نوع من التعويض .. بالإشباع من « شيء آخر » غير ذلك الذى لم يستطع الحصول عليه » .

ولقد استحدث أورسون ويلز فى هذا الفيلم أسلوبا ثوريا جديدا فى التعبير السينمائى .. وهو وإن كان قد أعاد استعمال طرائق فنية معروفة من قبل – مثل العودة إلى الوراء ، واستخدام الديكورات المسقوفة ، والتصوير من تحت مستوى النظر ومن زوايا غريبة – إلا أنه قد حولها جميعها بطريقته الخاصة الثورية .. واستخلص منها تأثيرات جديدة لها طابع أصيل .. وقد استفاد ويلز من عمله فى الراديو فابتدع مفهوما جديدا لاستخدام شريط الصوت فى الفيلم حيث يلتحم الإيقاع الصوتى مع مونتاج الصورة .

وبعد أن ألغت شركة « ر . ك . و » عقدها مع ويلز .. توقف عن الإخراج تماما خلال سنوات الحرب .. وشارك بهمة فى نشاط بعض الجماعات التقدمية .. حتى انتهت الحرب فعاد إلى الأستوديو من جديد لكى يخرج على التوالى . « الغريب » – ١٩٤٦ – « سيدة من شنغهاى » – ١٩٤٧ – « ماكبيث » – ١٩٤٨ .. ثم رحل إلى أوروبا حيث أقام ثمانية أعوام متصلة أخرج خلالها : « عطيل – ١٩٥٢ – « التقرير السرى » – ١٩٥٥ – ثم عاد إلى أمريكا وأخرج « لمسة الشر » – ١٩٥٨ – على أن أروع أفلام ويلز – بعد « المواطن كين – هو ذلك الفيلم الذى أخرجه فى فرنسا عام ١٩٦٢ وأتمه وقام بمونتاجه بنفسه وهو « المحاكمة » اقتباس حر لرواية كافكا الشهيرة .. وآخر أفلامه هو « فالستاف » – عن شكسبير – عام ١٩٦٦ .

* * *

روما مدينة مفتوحة

روبيرتو روسيلليني

فى أعقاب الحرب العالمية الثانية - عام ١٩٤٥ - قدم روبيرتو روسيلليني رائعته الشهيرة « روما مدينة مفتوحة » ، فقدم بذلك للعالم مدرسة سينمائية أصيلة هى « الواقعية الجديدة » - أهم تيار فكرى وفنى ظهر فى السينما بعد الحرب .

كانت السينما الإيطالية فى ظل النظام الفاشى وحكم موسولينى (١٩٢٣ - ١٩٤٣) مشغولة بأفلام الدعاية وطوابير « القمصان السوداء » من ناحية .. وأفلام الهروب من الواقع وأحلام البورجوازية الصغيرة و « التليفونات البيضاء » من ناحية أخرى .. غير أن الأصدقاء الحقيقيين للسينما الإيطالية .. والذين كانوا يعدون العدة لبعثها من جديد ، كانوا كلهم تقريبا معادين للنظام الفاشى يعيشون على هامش الأستوديوهات .. ويرفضون أفلام الدعاية والأفلام التجارية الرخيصة .. اتجه البعض - مثل لاتوادا وسولداتى - إلى اقتباس الأعمال الأدبية القديمة - عن عمد - لكى يبتعدوا عن التورط فى معالجة النظام القائم .. فقدموا أفلاما ذكية ومتقنة.. واتجه البعض الآخر - متأثرين بمدرسة جريرسون - إلى البحث عن « الموضوعية التسجيلية » وقال رائدهم المخرج دى روبيرتس - عام ١٩٤١- « يكفى أن تخرج إلى الشارع ، وأن تقف فى مكان ما وتتأمل مايحدث خلال نصف ساعة بعيون يقظة وبلا أسلوب معد من قبل ، لكى تخرج فيلما يصبح إيطاليا وحقيقيا » ..

وإلى جوار هذين التيارين تطور تيار ثالث سمى نفسه منذ عام ١٩٤٢ « الواقعية الجديدة » - وصاحب هذه التسمية هو الناقد التقدمى أومبيرتوباربارو - وقد تبلورت نظريات هذا التيار من خلال كتابات النقاد المعادين للفاشية فى مجلة « سينما » الإيطالية الرسمية ! وكان يطالب بخلق سينما إيطاليا واقعية وشعبية .

وعمل دى سانتيس مساعدا للمخرج لوتشينوفيسكونتى فى فيلم مأخوذ عن قصة الكاتب الأمريكى جيمس كين « ساعى البريد يدق دائما مرتين » .. واختفت فى

الفيلم – الذى ظهر عام ١٩٤٢ – طوابير « القمصان السوداء » كما اختفت « التليفونات البيضاء وحلت مكانها جماهير الشعب الإيطالى .. فى الشوارع والحوارى .. وفى حياتها اليومية .. وكفاحها اليومى .. ومنعت الرقابة الفاشية الفيلم بعد عرضه بقليل .. لكن ذلك لم يمنع أولى روائع « الواقعية الجديدة » من أن تمارس تأثيراً ضخماً على السينما الإيطالية حدد اتجاهها بعد ذلك .

يقول چورچ سادول : « لو أن دول المحور : ألمانيا – إيطاليا – اليابان – خرجت منتصرة من الحرب لقضى سريعا على أنصار « الواقعية الجديدة » . غير أن التيار الشعبى الذى تجاوب مع هذه المدرسة – وأكد بذلك مولدها – قضى على الفاشية .. وقد أمدت معارك المقاومة الشعبية السينما الإيطالية المحررة بأولى موضوعات أفلامها » .

وبالفعل ، فإن سيناريو فيلم « روما مدينة مفتوحة » قد أملاه على روسيلليني أحد قادة المقاومة الشعبية ، الذى كان يحكى له يوماً بيوم تفاصيل المعارك السرية – المآسى والمنجزات – التى تحررت من الفاشية المحلية ومن فلول الجستابو الألمانى وجيوش هتلر المحتلة . !

كان روسيلليني – المولود عام ١٩٠٦ – فى الثامنة والثلاثين من عمره حينما بدأ فى إخراج هذا الفيلم .. كان قد أخرج من قبل عددا من الأفلام الطليعية – التى تمزج بين الروح التسجيلية والروح الدرامية – لعل أهمها فيلم « السفينة البيضاء » – الذى استخدم فيه ممثلين غير محترفين وأخرجه تحت إشراف دى روبيرتس عام ١٩٤١ .. ولاهتمامه الشديد بذلك الشكل الفنى الجديد فى التعبير الفيلمى وجد روسيلليني نفسه منقاداً إلى إخراج فيلم هو من أسوأ ألوان الدعاية الفاشية .. « رجل الصليب » – عام ١٩٤٢ – لكنه سارع فتماسك والتحم بالمقاومة الشعبية والمد الثورى فى البلاد ، فراح يسجل أحداثها البطولية – فى فيلم « روما مدينة مفتوحة » وفى نفس الأماكن التى حدثت فيها – ويقدم للعالم صرخة قلب عظيم فى وجه الفاشية والاستبداد .. ويفرض « الواقعية الجديدة » والسينما الإيطالية فى كل مكان !

يقول روسيلليني « لقد بدأنا تصوير الفيلم بعد شهرين فقط من تحرير روما ، وكنا نعاني نقصا كبيرا في الفيلم الخام .. صورنا في الديكورات الطبيعية حيث مرت الأحداث التي نعيد تمثيلها لكي نصورها .. ولكي أبدأ الفيلم بعت سريري ثم كوموبينو .. ودولاب بمراية .. وقد كان الفيلم في البداية صامتا .. لا عن قصد .. ولكن بالضرورة .. فكان متر الفيلم الخام يباع بستين ليرة في السوق السوداء .. وإذا كان علينا أن نسجل الصوت أيضا وجب أن نصرف على كل مشهد ليرات إضافية ولم يكن ذلك ممكنا . كذلك فإن سلطات الحلفاء أعطتنا تصريحا بتصوير فيلم تسجيلي فقط .. وحينما تم مونتاج الفيلم قام الممثلون أنفسهم بتسجيل حوارهم في الأستوديو بطريقة الدوبلاج » .

ويصور الفيلم الأحداث الدامية لعامي ١٩٤٣ - ١٩٤٤ في روما التي أعلنوها مدينة مفتوحة .. الجستابو الألماني ينشر الذعر والإرهاب في كل أركانها بحثا عن رجال المقاومة الشعبية .. ويلجأ أحدهم - وهو شيوعي - إلى بيت عامل يحتمي فيه .. فيهاجم الجستابو المكان .. وتموت زوجة العامل وهي تحاول مساعدة رجل المقاومة على الهرب .. وأخيرا يقع الرجل بين يدي جلاديه فيموت من العذاب دون أن يخون قضية بلاده .. بينمامقاوم آخر - وهو قسيس - يلقى مصرعه على أيدي نفس الجلادين لفاشيست ! .

ويعود النجاح العالمي الذي صادفه هذا الفيلم أيضا إلى الدور الرائع الذي لعبته الممثلة التراجيدية العظيمة « أنا مانياني » ، والتي أعطت وجها جديداً لإيطاليا جديدة .. كما أثبت روسيلليني بهذا الفيلمَ أن شعبه قد كافح بقدر ما كافحت شعوب أخرى كثيرة ، ضد الفاشية وفي سبيل حرية العالم .

* * *



راشـومـون

أكيرا كوروساوا

رغم أن السينما اليابانية يعود تاريخها إلى مطلع هذا القرن - حينما أنشئ أول ستوديو سينمائى فى طوكيو عام ١٩٠٤ - ورغم أن إنتاجها من الأفلام يفوق إنتاج أى بلد آخر - حتى هوليوود ! - إلا أن العالم الغربى - أوربا وأمريكا - ظل يتجاهل كل شيء تقريبا عن هذه السينما -وعن كل سينما فى بلاد الشرق .. الصين ، والهند ومصر - إلى أن انتزع الفيلم اليابانى « راشومون » الجائزة الكبرى فى مهرجان دولى للسينما فى فينيسيا عام ١٩٥١ . وقد علق مخرج الفيلم « أكيرا كوروساوا » على الجائزة بقوله « كان من الممكن أن أكون أكثر سعادة .. وأن تعنى هذه الجائزة عندى الكثير .. لو أنها توجت عملا من أعمالى يظهر شيئا من اليابان الحديثة .. مثلما أظهر فيلم « سارق الدراجة » وجه إيطاليا المعاصرة .. فلقد أنتجت اليابان أفلاما حديثة تساوى فى القيمة فيلم « دى سيكا » .

أما فيلم « راشومون » - والمعنى الأدبى للكلمة « فى الغابة » - فهو فيلم تاريخى - مأخوذ عن حكاية الكاتب اليابانى « أكوتاجاوا » - وتدور أحداثه فى القرون الوسطى أو مايسمونه بعصر الساموراى - تلك الطبقة المحاربة فى خدمة أمراء الإقطاع . أحد هؤلاء الساموراى يخترق هو وزوجته إحدى الغابات .. وفى خلال الرحلة يهاجمها قاطع طريق .. فيربط الزوج إلى جذع شجرة .. ويغتصب زوجته أمام عينيه .. ثم يقتله . !

ويلقى القبض على قاطع الطريق وتتم محاكمته - والشاهد الوحيد للحادث هو حطّاب عجوز . ونرى الأحداث يرويها كل واحد من الأشخاص الأربعة بطريقة مختلفة تبعا لشخصية الراوى أو لمصالحه .. وكل منهم يحاول أن يستفيد لنفسه .. ولكل حقيقته - على طريقة بيرانديللو . قاطع الطريق يؤكد أنه قتل الساموراى - المحارب الشريف - بعد أن اغتصب زوجته النبيلة .. والزوجة توكد أنها قتلت زوجها بعد أن

اغتصبها قاطع الطريق أمام عينيه .. ولم يفعل هو شيئا .. وروح الميت - التى استدعتها هيئة المحكمة ! - تؤكد أنه انتحر بعد أن شاهد خيانة زوجته مع قاطع الطريق .. ويقدم الحطاب صورة رابعة لما حدث ، حتى تكافئه المحكمة بتبنى طفل لا عائل له . ! كل ذلك فى بناء درامى محكم ومترابط الأجزاء .. وبأسلوب سينمائى بليغ وجميل ومعبر .. يتناسب مع كل قصة من القصص الأربعة المختلفة ..

ومع أن الفيلم تاريخى .. إلا أنه يشف عن روح معاصرة ثورية واضحة .. وذلك من خلال تحطيمه للنماذج التقليدية الجامدة لأفلام الساموراى .. فقاطع الطريق ، والمحارب الشريف ، وزوجته النبيلة يظهرون فى القصة النهائية للفيلم فجارا فسقة ، وجبناء وكذابين .. كما يراهم رجل الشعب - الحطّاب - الذى أرهبوه طويلا ثم جاءت نهاية الفيلم لتمجده .

ويعتبر أكيرا كوروساوا - مخرج الفيلم - أهم سينمائى يابانى معاصر .. وأحد كبار المخرجين فى العالم اليوم .. بدأ فى الإخراج عام ١٩٤٠ .. فواصل تقاليد المدرسة الواقعية فى السينما اليابانية - التى تبلورت حول عام ١٩٣٥ . وبعد الحرب العالمية الثانية ظهرت أولى أعماله السينمائية الهامة .. حينما قدم صورة بانورامية ضخمة لليابان المعاصرة ، التى خربتها القنابل وأذلتها الهزيمة ، فى سلسلة من الأفلام لعل أهمها : « الملاك المخمور » ، « مبارزة صامتة » وخصوصاً « الكلب المسعور » - عام ١٩٤٩ . ثم تعددت روائعه السينمائية بعد « راشومون » - فحول رواية دوستويفسكى الشهيرة « الأبله » إلى فيلم يابانى عام ١٩٥١ - ثم قدم « الحياة » - ١٩٥٢ - و « الساموراى السبعة » - ١٩٥٤ . وعاد إلى التراث العالمى من جديد فحول مأساة « ماكبيث » لشيكسبير إلى فيلم يابانى هو « عرش الدم » عام ١٩٥٨ .. وكذلك قدم « حضيض » جوركى عام ١٩٦٠ .. وآخر أفلامه الضخمة ذلك الفيلم الرائع الذى شاهدناه له أخيرا فى أسبوع السيما اليابانية بالقاهرة وهو فيلم « دو اللحية الحمراء » .

* * *

هيروشيما حبيبى

آلان رينيه

بعد مدرسة « الواقعية الجديدة » التى ظهرت فى إيطاليا فى أعقاب الحرب العالمية الثانية ، وأصبحت أهم تيار سينمائى فى العالم فى ذلك الحين .. ظهر فى السينما الفرنسية – بعد ذلك بنحو عشر سنوات — تيار جديد هو « الموجة الجديدة » ، حينما دخل الميدان السينمائى عدد عظيم من الشباب دفعة واحدة . جاءوا من أماكن مختلفة – من السينما ومن المسرح ومن التمثيل والرواية والنقد .. ومن التليفزيون أيضاً .. فبعد النجاح الضخم الذى صادفه فيلم المخرج الشاب روچيه ڤاديم « وخلق الله المرأة – عام ١٩٥٦ – وهو أول فيلم قدم بريچيت باردو للعالم – أتاح المنتجون الفرنسيون الفرصة – فى الفترة من ١٩٥٨ حتى ١٩٦١ – لعدد يزيد على المائة من أولئك الشباب لإخراج أفلام طويلة لأول مرة .. وقد نبغ منهم عدد كبير من المخرجين الجدد مثل شابرول ، وتروفو ، و جودار ، ولوى مال ، وأنييس ڤاردا ، وكريس ماركير ، وچان رو .. وآلان رينيه .. ويعتبر هذا الأخير أحسنهم جميعا .. وقد نال أول فيلم طويل يخرجه – عام ١٩٥٩ – وهو فيلم « هيروشيما حبيبى » نجاحا فنيا هائلا فى داخل فرنسا وفى خارجها .. واعتبره النقاد أروع أفلام تيار « الموجة الجديدة » فى السينما .

وقد ظل آلان رينيه خلال أكثر من عشر سنوات يعبر عن نفسه بأفلام تسجيلية قصيرة فقط . وظن النقاد أنه قد تخصص فى أفلام الفن حينما نجح فيلمه عن « ڤان جوخ » – عام ١٩٤٨ – ثم أتبعه عام ١٩٥٠ بفيلم عن « جوجان » ، وآخر عن لوحة بيكاسو الشهيرة « جيرنيكا » . غير أن المخرج كان شديد الرغبة فى معالجة مشاكل عصره الجادة .. فأخرج فيلماً هاجم فيه الاستعمار بعنف ، وهو فيلم « التماثيل تموت أيضاً » عام ١٩٥٢ .. ثم فيلم « الليل والضباب » – عام ١٩٥٦ – عن معسكرات الاعتقال النازية وحينما دخل ميدان الأفلام الروائية الطويلة عالج أكثر المشاكل المعاصرة حدة *والتهابا ، وهى مشكلة القنبلة الذرية .. مشكلة الحرب والسلم* . فقدم « هيروشيما حبيبى » عام ١٩٥٩ ..

ممثلة فرنسية جاءت إلى هيروشيما لتصوير فيلم عن القنبلة الذرية .. تنشأ بينها وبين مهندس يابانى علاقة غرامية ، تثير فى ذاكرتها جانبا من حياتها خلال الحرب فى بلدتها الفرنسية - أثناء الاحتلال النازى - وعلاقتها بجندى ألمانى شاب ! .

فى الجزء الأول من الفيلم يقدم لنا المخرج ، عن طريق فن المونتاج ، مأساة هيروشيما من خلال أجزاء من الجرائد السينمائية والأفلام التسجيلية ومن بعض الأفلام الروائية اليابانية .. وقد أعيدت صياغتها معا ببراعة وقوة .. وصوت إنسانى لايفتأ يكرر « لا .. لم تر شيئا من هيروشيما .! » .

ومع الأحداث التى تدور بين الممثلة الفرنسية والمهندس اليابانى فى حبهما الخاطف الكبير ، خلال أربعة وعشرين ساعة .. فى بيوت المدينة وشوارعها ومطاعمها وعلب الليل فيها .. وفى المحطة ، تختلط ذكريات الحرب فى فرنسا والعقاب الشديد الذى لحق بالمرأة - وكانت فى ذلك الحين شابة صغيرة السن - لأنها أحبت عسكريا ألمانيا شابًا .. قتلوه بعد ذلك أمام عينيها .! وتلتحم الدراما الفردية بالمذبحة الجماعية فى صرخة إنسانية واحدة تنطلق من قلب الفيلم فتهز أعماق أى متفرج : « كيف يمكن عمل ذلك .. لمخلوق إنسانى .. وللملايين من البشر ! ؟ » تلك هى « التيمة » الرئيسية فى الفيلم .. صيحة مدوية ضد الحرب النووية الحديثة التى توشك أن تدمر الإنسان والعالم .. وكل ما على الأرض من حياة ! .

لقد كان فيلم « هيروشيما حبيبى » أروع إنتاج فنى « للموجة الجديدة » - ليس فقط لأسلوبه الثورى فى المعالجة السينمائية للموضوع .. وإنما أيضا لوقفته الإنسانية العميقة الصلبة إزاء مشكلة الحرب والسلم ..

وجاء فيلم آلان رينيه الثانى عام ١٩٦١ وهو « السنة الماضية فى مارينباد » عن قصة أحد رواد « الرواية الجديدة » فى فرنسا « آلان روب - جرييه » - فأكد مكانة المخرج فى طليعة السينما الحديثة .. ونال الفيلم نجاحاً عالميا ضخما هو الآخر .. فى أوساط المثقفين والجمهور العادى معا .. وآخر أفلام رينيه هو فيلم « ميرييل أو وقت العودة » عام ١٩٦٣ . وهو وإن خيب ظن بعض النقاد .. إلا أنه مع ذلك محسوب من بين أحسن الأفلام الفرنسية التى ظهرت فى السنوات الخمس الأخيرة .

* * *

معركة الجزائر

جيلو بونتيكورفو

جيلو بونتيكورڤو هو أحد المخرجين الإيطاليين اليساريين .. بدأ فى الإخراج عام ١٩٥٧ بفيلم « الطريق الطويل » . ثم تأكدت موهبته عام ١٩٦٠ بفيلمه الثانى « كابو » .. وحينما أتاحت له الجمهورية الديموقراطية الشعبية الجزائرية فرصة إخراج فيلمه الثالث « معركة الجزائر » هز العالم بموهبته الفنية العظيمة ، واستحق هذا الفيلم الرائع جائزة الأسد الذهبى فى مهرجان فينيسيا الدولى عام ١٩٦٦ .

وإذا كان الفيلم ينسب عادة إلى مخرجه .. فهو ينسب أيضا إلى البلد الذى أنتجه .. وكما تقول عن « هيروشيما حبيبى » إنه فيلم آلان رينيه .. تقول أيضا إنه فيلم فرنسى ..

و « معركة الجزائر » - بهذا المعنى - فيلم جزائرى .. وهو أضخم وأروع فيلم أنتجه بلد عربى ، منذ ظهور الإنتاج السينمائى فى مصر - فى العشرينات من هذا القرن . !

ولدت السينما الجزائرية فى أثناء ثورة الجزائر ، حينما نظمت فرق جيش التحرير الجزائرى إدارة سينمائية عسكرية أنتجت العديد من الجرائد السينمائية والأفلام التسجيلية .. وبعد الاستقلال أممت الحكومة الجزائرية دور العرض السينمائى فى الجزائر (وتبلغ قرابة ثلاثمائة وخمسين دارا) وخصصت أربعين فى المائة من أرباحها للمركز الوطنى للسينما ، الذى أنشأته وزارة الإعلام عام ١٩٦٤ ، وقد اتسع نشاط المركز حتى شمل إنتاج الأفلام الروائية الطويلة وأفلام الرسوم المتحركة ، إلى جوار الأفلام التسجيلية .. كما أنشأ المركز معهدا للسينما ، ومكتبة سينمائية - تضم ثلاثة آلاف فيلم - وعديد من نوادى السينما فى المدن ، وقوافل السينما

المتنقلة – بلغت عشرين قافلة – تزور القرى والأماكن البعيدة بشكل منتظم . وبات من الواضح أن الحكومة الثورية فى الجزائر قد أدركت على الفور أهمية الدور العظيم الذى تلعبه السينما فى حياة الشعوب .. فرفعت شعار الفن والفكر ، وأسقطت شعار التجارة والربح فيما تنتجه من أفلام .. كذلك تحقق لها تفضيل النوعية على الكمية فيما تستورده من أفلام أجنبية ذات المستوى الفنى العالمى للعرض فى البلاد ، يقينا منها على أن الموزعين الذين يهدفون إلى الربح لايستوردون سوى الأفلام التجارية الرخيصة الضارة . !

ولعلك تذهل إذا علمت أن فيلم « معركة الجزائر » قد تكلف إنتاجه نحو مليون من الجنيهات .. وهو مبلغ هائل بالنسبة لبلد « صغير » مثل الجمهورية الجزائرية الوليدة .. لكن العجب يزول عنك ولايعود الرقم يذهلك .. حينما ترى الفيلم فتدرك فى عمق مدى ماله من فاعلية أكيدة فى إثبات حق الشعوب الأبية فى التحرر من كل سيطرة أجنبية ، لكى تتبوأ مكانتها اللائقة فى المجتمع الدولى .. وقد ضحت فى سبيل ذلك بمليون شهيد .!

ويصور فيلم « معركة الجزائر » ماحدث فى مدينة الجزائر نفسها من بطولات شعبية ، منذ إعلان ثورة الفاتح من نوفمبر ١٩٥٤ حتى تم للبلاد استقلالها .. وليس فى الفيلم قصة مخترعة أو مؤلفة من الخيال .. وإنما يصوغ السيناريو – فى أسلوب نصف تسجيلى – تلك الأحداث الحقيقية للثورة الجزائرية الشاملة على الاستعمار الفرنسى ، الذى تمكن من البلاد قرابة مائة وثلاثين عاما (١٨٣٠ – ١٩٦١) حتى تمكن الشعب – بقيادة جبهة التحرير الوطنى – من طرده واقتلاع جذوره من أرض الوطن .


وقد وضعت الدولة تحت إمرة المخرج مدينة الجزائر كلها – بأحيائها وشوارعها وميادينها – لكى تكون مسرحا لما يخرجه من أحداث يعيد بها بناء التاريخ القريب للثورة الجزائرية .. فجاء الفيلم قطعة فنية رائعة ، ووثيقة تسجيلية من صلب الواقع .. تهز أعماق كل متفرج !

وكان طبيعيا أن يشترك فى تمثيل هذا الفيلم عدد كبير من أولئك الذين قادوا بالفعل حرب التحرير – من غير الممثلين – فجاءت شخصياتهم منتهى الصدق

والواقعية – مثل يوسف سعدى . كما اشترك فى الفيلم بعض كبار الممثلين الإيطاليين ، لعبوا أدوار الفرنسيين ، ومن أبرزهم الممثل العملاق قائد فرقة المظلات فى الفيلم .

وبعد .. فلقد قدمت لنا السينما الجزائرية الوليدة بهذا الفيلم مثلا أعلى لما يجب أن يكون عليه الإنتاج المشترك فى بلد اشتراكى عربى .. كما أثبتت الجزائر بعد ذلك بفيلم « رياح الأوراس » المحلى – إخراج الأخضر أمينا – والذى نال هو الآخرة جائزة دولية فى مهرجان كان السينمائى – عام ١٩٦٧ – صدق منهجها الجديد فى الإنتاج السينمائى – مشترك أو محلى – ذلك المنهج الذى أسقط شعار التجارة والربح ، ورفع بدلا منه شعار الفن والفكر فيما ينتجه من أفلام .

* * *



الجزء الرابع

دليل المتفرج الشاب إلى السينما العالمية

چورج سادول

مضت سنوات طويلة على وفاة المؤرخ السينمائى الفرنسى الكبير چورج سادول . مات فجأة فى باريس فى أكتوبر عام ١٩٦٧ وهو فى أوج نشاطه الثقافى أستاذاً لتاريخ السينما فى « معهد الدراسات العليا السينمائية بباريس » ، وفى « معهد الفيلمولوچيا » بالسوربون ، وناقداً سينمائياً لمجلة « الآداب الفرنسية » ، ورئيساً لاتحاد نقاد السينما فى فرنسا ، وعضواً فى لجان التحكيم فى المهرجانات السينمائية العالمية ، وأكبر مؤرخ سينمائى معاصر على الإطلاق .

ولد سادول فى مدينة نانسى عام ١٩٠٤ وكان فى شبابه الأول من طليعة المثقفين الفرنسيين من جماعة السيرياليين .. ثم أصبح . ومنذ ذلك التاريخ تقريبا .. وعلى مدى ثلاثين عاماً كرس سادول حياته كلها للسينما .. تاريخها وفنها واقتصادها .. لا فى فرنسا ولا فى أوربا وأمريكا فحسب .. ولكن فى كل البلاد المنتجة للسينما فى الشرق والغرب .. وقد سافر سادول رحلات دراسية عديدة بحثاً وراء هذا الفن الجماهيرى الكبير - السينما - ويعتبر كتابه الضخم « تاريخ السينما العام » - فى خمس مجلدات - أكبر موسوعة سينمائية كتبها مؤرخ . وقد نال عنه - حين ترجمته إلى الروسية - شهادة الدكتوراه من أكاديمية العلوم فى موسكو .

وكان آخر كتاب قدمه سادول للمطبعة هو « قاموس السينمائيين » ، ويضم ألف مقال قصير عن ألف سينمائى فى العالم .. ولقد اخترنا من بينهم خمسة وسبعين سينمائياً من كل البلاد - لم يتسع المجال لأكثر منهم - نقدمهم فى الصفحات التالية كدليل للمتفرج الشاب إلى السينما العالمية .

أورسون ويلز . ORSON WELLES

ممثل ومخرج أمريكي ولد عام ١٩١٥ . ظهر في هوليوود كالشهاب الخاطف وهو في سن الرابعة والعشرين . بعد أن أثار ضجة هائلة ببرنامج إذاعي عن رواية هـ جـ . ويلز « حرب العالمين » - ١٩٣٨ . وجن الشعب الأمريكي وظن أنه قد حدث غزو حقيقي لبلاده - وكانت الحرب العالمية الثانية على الأبواب . ويقال أن عدداً من المستعمرين قد ماتوا من الرعب ! وتعاقدت معه على الفور شركة R.K.O - من كبريات شركات هوليوود - وأعطت له سلطات لا حد لها على الأفلام التي يخرجها لحسابها ، فقدم عام ١٩٤١ رائعته الأولى « المواطن كين » التي نجحت في نيويورك وفي المدن الأمريكية الكبرى واستقبلها الجميع كفيلم رائع .. ولكنه سقط سقوطاً فاحشاً في الأرياف ، مما دفع الشركة إلى فسخ عقدها مع المخرج ، وكان بسبيل إخراجه لفيلم نصف تسجيلي طويل من ثلاثة أجزاء فلم يتمه ، بل ولم يستطع حتى أن يشرف على مونتاج فيلمه الثاني « آل أمبرسون » - ١٩٤٢ . وامتنع عن الإخراج فترة الحرب كلها واشترك بنشاط في جبهات تقدمية . وحينما عاد إلى السينما بعد الحرب قدم « سيدة من شنغهاي » - ١٩٤٧ ، « ماكبيث » - ١٩٤٨ . ثم رحل إلى أوربا وأقام هناك سنوات أخرج خلالها في إيطاليا ومراكش « عطيل » - ١٩٥٢ ، « تقرير سري » - ١٩٥٥ وهو إنتاج مشترك أسباني فرنسي . ثم عاد إلى هوليوود بعد غيبة طويلة ليخرج « لمسة شر » - ١٩٥٧ .. وانصرف من جديد عن الإخراج فترة ثم عاد إليه في فرنسا بفيلم « المحاكمة » - ١٩٦٢ عن قصة كافكا الشهيرة ثم « فالستاف » - ١٩٦٦ - عن شكسبير . من أروع كلمات أورسون ويلز : « لايكون الفيلم جيداً حقاً إلا حينما تكون الكاميرا عينا في رأس شاعر » .

إريك ڤون ستروهيم . ERICH VON STROHEIM

مخرج وممثل أمريكي من أصل نمساوي ١٨٨٥ - ١٩٥٧ . واحد من كبار السينمائيين الذين ظهروا في العالم . هاجر من بلده ڤيينا حوالي عام ١٩١٠ إلى

الولايات المتحدة الأمريكية . واشتغل بكل المهن والصنائع قبل أن يهبط لوس انجيلوس ويعمل ممثلا ثانويا فى أفلام جريفيث الأولى ، ثم مساعداً له فى هذه الأفلام بعد ذلك . وبدأ فى الإخراج عام ١٩١٩ . وفى عام ١٩٢١ ظهرت أولى روائعه السينمائية : « زوجات حمقاوات » ، ثم « الجشع » – ١٩٢٤ ، « الأرملة الطروب » – ١٩٢٥ ، « لحن الزفاف » –١٩٢٧ وأخيراً « الملكة كيلى » – ١٩٢٨ . وقد امتاز ستروهيم فى أفلامه تلك بالجرأة الشديدة فى نقده للواقع الاجتماعى ، مما أثار عليه غضب هوليوود فألفى نفسه وهو فى قمة نبوغه وقد حكم عليه أن يترك مهنة الإخراج إلى الأبد .. وعاش بقية حياته ولم يدخل ستوديو سينمائى إلا ممثلاً فقط !

إدوارد ميبريدج . EDWARD MUYBRIDGE

مخترع أمريكى ١٨٣٠ – ١٩٠٤ . هو أول من حل حركة حصان يركض فى سلسلة من الصور الفوتوغرافية الثابتة عن طريق عدد من الآلات الفوتوغرافية تعمل الواحدة بعد الأخرى تباعاً أثناء حركة الحصان . وبعد نجاح تجاربه التى حققها فى مدينة بالو ألتو PALOALTO لحساب الحاكم ليلاند ستانفورد – عام ١٨٧٢ – نشرها فى كتاب . ولكى يحرك الفوتوغرافية اخترع فى عام ١٨٨٤ جهازاً سماه زوبراكسينوسكوب ZOOPRAXYNOSCOPE وقدم بعض العروض فى معرض شيكاغو عام ١٨٩٢ .

أدوين پورتر . EDWIN PORTER

مخرج أمريكى ١٨٧٠ – ١٩٤١ هو الرائد الأول للسينما الأمريكية . بدأ ميكانيكاً ، ثم أصبح حوالى عام ١٩٠٠ مصوراً ومخرجاً سينمائياً عند إديسون . صور جرائد سينمائية وسلاسل من الأفلام المضحكة .. ويعتبر فيلمه « سرقة القطار الكبير » – ١٩٠٣ بداية نهضة السينما فى الولايات المتحدة .

أكيرا كوروساوا . AKIRA KUROSAWA

مخرج ياباني ولد عام ١٩١٠ وهو أحد كبار المخرجين المعاصرين في العالم . أخرج أول أفلامه عام ١٩٤٠ . وبعد الحرب العالمية الثانية قدم عدداً من الأفلام الواقعية الرائعة التي تعطي صورة بانورامية شاملة لليابان الحديثة التي دمرتها القنابل وأذلتها الهزيمة .. مثل : « الملاك المخمور » - ١٩٤٨ ، « مبارزة صامتة » - ١٩٤٩ ، وعلى الخصوص « الكلب المسعور » - ١٩٤٩ . وكانت هذه الأفلام استمراراً لحركة « الواقعية الجديدة » التي ظهرت في اليابان منذ عام ١٩٣٥ . ومن روائع أفلامه الحديثة الأخرى : « العبيط » - ١٩٥١ عن دوستويفسكي ، « الحياة - ١٩٥٢ ، « إني أعيش في الرعب » - ١٩٥٥ ، « عرش الدم أو ماكبيث » - ١٩٥٧ عن شيكسبير ، « الحضيض » - ١٩٥٨ عن جوركي ، « الأوباش ينامون في سلام » - ١٩٦٠ ، « بين السماء والجحيم » - ١٩٦٣ ، « ذو اللحية الحمراء » - ١٩٦٤ . ومن بين روائع أفلامه التاريخية : « راشومون » - ١٩٥٠ ، « الساموراي السبعة » - ١٩٥٤ . ويمتاز هذا السينمائي العظيم بأن العنف في أفلامه هو دائماً تعبير عن الغضب والثورة ضد الظلم الاجتماعي بالأمس واليوم .

آلان رينيه . ALAIN RESNAIS

مخرج فرنسي ولد عام ١٩٢٢ . وهو خير مخرجي الموجة الجديدة الفرنسية التي ظهرت كفوج من الخريجين مكوّن من مائة مخرج جديد يقدمون أفلاماً طويلة لأول مرة عام ١٩٥٩ وفي الفترة من ١٩٤٥ - ١٩٥٨ وجد آلان رينيه نفسه مضطراً لظروف الإنتاج السينمائي إلى التعبير عن طريق الأفلام القصيرة فقط . ولقد ظنوه متخصصاً في إخراج أفلام عن الفنون التشكيلية ، بعد نجاح « فان جوخ » - ١٩٤٨ ، « جوجان » - ١٩٥٠ . غير أن فيلمه « جيرنيكا » - ١٩٥٠ كان شيئاً آخر .. إنه نوع من الأوبرا ، حيث يلتحم فن بيكاسو وشعر إيلوار وموسيقى جي بيرنار والواقع الأسباني في بناء عضوي واحد رائع . ولقد وضح منذ ذلك التاريخ أن فن الفيلم بالنسبة لآلان رينيه هو أولاً المونتاج : اختيار الصور ، والكادراج الخاص بها - وهو

الإطار الذى يحدد تكوين الصورة وتوازنها الشكلى ، وإيقاعها ، وتركيبها وتنظيم تسلسلها ، مبتدئاً بعناصر أحياناً غير متلاحمة ، ويتآلف كونترابونتى سمعى - بصرى CONTRE POINT AUDIO- VISUEL مشدود كوتر مرتعش يتخذ من الزمان والمكان عناصر يرتبها ويركبها تبعاً لضرورات الخلق الفنى عنده . ومنذ أفلامه القصيرة .. ونحن نلمس عنده الإحساس الحاد بالعصرية -CONTEMPORA NÉITE مما كلفه عبث الرقابة بفيلمه « ليل وضباب » - ١٩٥٦ عن معسكرات الاعتقال النازية ، أو منعها فيلمه « التماثيل تموت أيضاً » - ١٩٥٢ ، فقد اعتبرته الرقابة اعتداء على الاستعمار ! وقد بدأ آلان رينيه أول فيلم طويل له بأكثر المشاكل المعاصرة اضطراباً وهى القنبلة الذرية والحرب والسلم فى فيلم « هيروشيما حبيبى » - ١٩٥٩ وهو أروع ماقدمته الموجة الجديدة من أفلام .. ثم قدم « العام الماضى فى مارينباد » - ١٩٦١ ، « ميريل أو زمن العودة » - ١٩٦٣ . وكلها تضع آلان رينيه فى طليعة السينما الحديثة فى العالم .

أليرتو كافالكانتى . ALBERTO CAVALCANTI

مخرج برازيلى ولد عام ١٨٩٧ . واحد من أهم السينمائيين المعاصرين فى العالم . بدأ حياته الفنية كمهندس ديكور فى فرنسا فى أفلام مارسيل ليربييه ، فطبع ديكورات الأستوديوهات بطابع جديد ، مستخدماً على الخصوص السقوف . ثم أصبح مخرجاً عام ١٩٢٦ بفيلم « لاشىء سوى الساعات » - قصة جى دى موباسان ، ثم فيلم « فى المرفأ » - ١٩٢٦ . ويعتبر كافالكانتى المبشر باتجاه الواقعية الشاعرية فى السينما الفرنسية وذلك بالمزج بين الروح الخيالية - الفانتازى - الغنائية ووصف الأوساط الشعبية مع شىء من الأسى والحزن . وبعد أن أمضى فترة سيئة فى فرنسا سافر إلى انجلترا وأقام هناك فترة أصبح خلالها المشارك الرئيسى لجريسون فى خلق السينما التسجيلية ، كما أثر فى السينما الروائية بأن أدخل فيها روح الفيلم التسجيلى واهتماماته بالواقع القومى والاجتماعى ، وقد اقترح فى ذلك الحين تسمية هذه الحركة « الواقعية الجديدة » . ثم دعى إلى بلده عام ١٩٤٩ فجمع فى سان باولو

المواهب الضرورية لإحياء السينما البرازيلية الجديدة . وحين عودته إلى أوربا أخرج فى النمسا فيلم « السيد بونتيلا وتابعه ماتى » – ١٩٥٦ وهو الفيلم الوحيد الذى اعتبره بيرتولت بريخت إعداداً أميناً لمسرحيته . ومن أفلام كافالكانتى المهمة – غير مانكرنا – « فى قلب الليل » – ١٩٤٥ فى انجلترا ، أغنية البحر » – ١٩٤٥ فى البرازيل ، « أفراح البندقية » – ١٩٥٨ فى إيطاليا . وقد أخرج فى انجلترا أفلاماً للتليفزيون خلال ١٩٦٠ – ١٩٦١ .

ألفريد هيتشكوك . ALFRED HITCHCOCK

مخرج إنجليزى ولد عام ١٨٩٩ . هو أستاذ أفلام التوتر والترقب SUSPENSE وهو بارع فى رواية قصة الفيلم . عمل مساعد مخرج فى الفترة من ١٩٢٢ – ١٩٢٥ ، وبدأ فى الإخراج عام ١٩٢٦ . ولقد تأثر أولاً بالمدرسة التعبيرية فى الفن .. ثم بانت معالم شخصيته فى أول أفلامه الناجحة « الساكن » – ١٩٢٨ . وسار بأبحاثه إلى منتهاها فى فيلم « ابتزاز » – ١٩٢٩ . وهو أول فيلم انجليزى ناطق له قيمة .. وقد بلغ قمة فنه فى سلسلة من أفلام الـ SUSPENSE غالباً ماتبنى على المطاردة مثل « الرجل الذى يعرف أكثر من اللازم » ١٩٣٤ ، « ٣٩ سلمة » – ١٩٣٥ ، « تخريب » – ١٩٣٦ ، « سيدة تختفى » – ١٩٣٨ . وفى أوائل الحرب العالمية الثانية سافر هيتشكوك إلى هوليوود ، حيث عاش أول الأمر على ثمار أفلامه الإنجليزية يأخذ منها طريقتها فى التعبير ، وكذلك موضوعاتها إلى حد ما .. مثل أفلام : « المراسل الأجنبى » – ١٩٤٠ ، « المخرب » – ١٩٤٢ ، « ظل من الشك » – ١٩٤٢ . ثم مالبث أن اتبع نوق هوليوود فى أفلامه الميلودرامية التى تعتمد على التحليل النفسى مثل فيلم « المأخوذ » – ١٩٤٥ والأفلام السوداء مثل فيلم « الحبل » – ١٩٤٨ ، وأفلام المطاردة مثل « امسك حرامى » – ١٩٥٤ ، « الرجل الذى يعرف أكثر من اللازم » – ١٩٥٦ (وهو إعادة لفيلمه الذى أخرجه ١٩٣٤) وأفلام الرعب مثل « مرض نفسى » – ١٩٦١ ، « الطيور » – ١٩٦٢.

ألكسندر أستروك . ALEXANDER ASTRUC

مخرج فرنسى ولد عام ١٩٢٣ . وهو يعتبر المبشر بالموجة الجديدة فى السينما حينما أخرج وهو فى الثلاثين من عمره أولى أفلامه « الستار القرمزى » ١٩٥٢ . بدأ حياته صحفياً فى جريدة الكفاح COMBAT ومجلة « الشاشة الفرنسية » . ثم عمل بالسينما مساعداً ثم مخرجاً لأفلام قصيرة. ومن أهم أفلامه الطويلة : « لقاءات سيئة » – ١٩٥٥ ، « حياة » – ١٩٥٨ قصة موباسان ، « فريسة الظل » – ١٩٦١ ، « التربية العاطفية » – ١٩٦٢ قصة فلوبير . وأخرج للتليفزيون « البئر والبندول » – ١٩٦٣ ، « القديس إيفاريست جالوا » – ١٩٦٤ .

ألكسندر دوفچينكو . ALEXANDRE DOVJENKO

مخرج سوفييتى ١٨٩٤ – ١٩٥٦ . هو أعظم شاعر ملحمى ظهر فى السينما . إنه يمزج التيمات الخالدة للحب والموت والخصوبة فى سلسلة من الأناشيد الغنائية يكرسها لبلده أوكرانيا .. كان رساما وكاتبا حينما هجر كل شىء وهو فى الثلاثين ليصبح سينمائياً . وقد قال عن نفسه « أنا من أنصار المشاكل المعاصرة . لايجب أن نلغى أنفسنا فى تأمل الماضى أو فى جنون العظمة ، ولكن علينا أن نلتفت لرجل كل يوم . إن قطرة الندى يمكن وحدها أن تكون المرآة التى تعكس الدنيا والمجتمع كله . وإذا كان وطننا هو وطن عظيم فذلك لأن صغار الناس فيه كباراً » .

من روائع أفلامه الصامتة : « زفينيجورا » – ١٩٢٨ ، « الترسانة » – ١٩٢٩ ، « الأرض » – ١٩٣٠ .. والناطقة : « إيروجراد » – ١٩٣٥ ، « القائد شتشور » – ١٩٣٩ ، « ميتشورين » – ١٩٤٨ ، « قصيدة البحر » ، « سنوات النار » .. وقد أتم إخراج هذين الفيلمين ، بعد وفاة دوفچينكو ، زوجته وشريكة حياته وعمله المخرجة سولنتسيفا SOLNTSEVA وظهرا عام ١٩٥٨ ، وعام ١٩٦٤.

ألكسندر فورد ALEXANDRE FORD

مـخـرج بولندى ولد عام ١٩٠٨ . هـو الخالق الرئيسى للسينمـا البولندية كفن . وهو الوحـيـد الذى اسـتطاع بكفـاح عنيـد أن يخـرج عـدداً من الأفـلام الطـويلة ذات المسـتـوى العالمى – قبل الحرب الثـانية – ورغم الرقـابة الرجعية مثل : « جـمـاهير الشـارع » – ١٩٣٢ ، « بسنصل » – ١٩٣٦ . وفى خـلال الحرب أنشـأ قسـم السينمـا للجـيوش البولندية التى تكونت فى الاتحـاد السـوفييتى بعد سـقوط بولندا فى أيدى الهتلريين . ثم أنـشـأ بعد التـحرير مؤسسة السينمـا البولندية التـابعة للدولة والمسماه فيلم بولسكى FILM POLSKI ، وقـد أخـرج لبلده عـدداً من الأفـلام الرائعة التى نالت جوائز عالمية مثل : « ليس للحـقيقة حـدود » – ١٩٤٩ ، « شبـاب شوبان » – ١٩٥٢ ، « خمسة شبـاب من شارع بارسـكا » – ١٩٥٤ ، « اليوم الثامن للأسبوع » – ١٩٥٨ « فرسان التيوتون » – ١٩٦٠ ، « اليوم الأول للحرية » – ١٩٦٥ . وقد لعب ألكسندر فورد دوراً كبيراً فى تكوين وحدات إنتاج يديرها جماعات من خير السينمائيين هى التى أوجدت موجة جديدة فى السينما البولندية المعاصرة .

أندريه بازان . ANDRÉ BAZIN

ناقد سينمائى فرنسى **١٩١٨ – ١٩٥٨**

أكبر ناقد سينمائى فى فترة مابعد الحرب العالمية الثانية ، وهو الأب الروحى للموجة الجديدة التى ارتفعت بعد اختفائه من الحياة مباشرة !

أنشـأ مـجلة « كراسـات السـينمـا » مع دونيـول فـالكروز عـام ١٩٥٢ . ونشـر دراسات قيمة عن أورسون ويلز وفيتوريودى سيكا وجـان رينوار . وقد جمعت كتاباته النقـدية والنظرية فى أربعـة مـجلدات نشـرت بـعـد وفـاته ، فـيـمـا بين ١٩٥٨ ، ١٩٦١ بعنوان « ماهى السينما ؟ » .

أندريه ديبري ANDRE DEBR

مـخـتـرع فـرنسـى ولد عـام ١٨٩١ . وهو أشـهـر صـانع للمـعـدات السـينمـائيـة الفرنسـيـة وللكاميرات المعروفة باسـمـه . اخـتـرع عـام ١٩٣٦ آلة الحـيل السـينمـائيـة « تروكا » كمـا قدم عام ١٩٤٩ كاميون – مـعمل يسـجل ويعرض على الفور إرسـالات التليفزيون على فيلم ١٦ مللى .

أنديرزيج مونك . ANDERZEJ MUNK

مـخـرج بولندى ولد عـام ١٩٢١ – ١٩٦١ يعتبر مونك ، مع زميله المخرج فـاچدا WAJDA ، خـيـر من يمثل الموجـة الجـديدة فى السـينمـا البولندية التى ظهـرت عـام ١٩٥٥ . وكان من أوائل من استخدموا – منذ عام ١٩٥١ – المؤثرات الصوتية فقط فى توزيع أوركسترالى كمصاحب صوتى للصورة فـى أفلامه التسجيلية . وحينما بدأ فى إخراج الأفلام الروائية الطويلة عام١٩٥٥ بدأ فى مـعالجة الواقع المعاصر بموضـوعية شديدة متجنبا الأحكام المطلقة على مايقـدم من نمـاذج بشـرية . ومن أروع أفـلامـه : « إرويكا » – ١٩٥٧ عن حيـاة انتـهازى عبر أنظمـة عدة « العابرة » – ١٩٦٤ . وقد مـات المخرج فى حـادثة قبل أن يتم الفيلم .. وكـانت وفاته قبل الأوان خسـارة كبيرة للسينما البولندية الشابة .

أنييس ڤاردا . AGNÉS VARDA

مـخرجـة فرنسـية ولـدت عام ١٩٢٨ . هـذه السـيدة هى من خير من كشـفت عنه الموجـة الجديدة . ومن أفلامـها المهمة: « الحد القصير » – ١٩٥٦ وهو أول أفـلامـها ، « كليو من ٥ إلى ٧ » – ١٩٦٢ ، « السعادة » – ١٩٦٤

إينجمار بيرجمان . INGMAR BERGMAN

مـخرج سويدى ولد عـام ١٩١٨ . وهو أشهر مخرج سويدى مـعاصر ، ومن أهم السينمـائيين فى العـالم اليوم . تتسلط عليه فى أفلامـه فكرة عدم الفـهم المشـترك بين

الزوجين ، وفكرة الشيطان والإله الطيب ، مع إحساس نادر للحكاية الروائية ، والروح الشاعرية الغنائية ، والميل إلى الحزن الرومانتيكى المبهم . وتلعب النساء دوراً هاماً فى أعماله . يقول بيرجمان « إن لذتى هى عمل أفلام من حالات النفس البشرية والانفعالات التى ترجها .. ومن الصور والإيقاعات والشخصيات التى أحتويها فى نفسى – إن وسيلة تعبيرى هى الفيلم وليست الكلمة المكتوبة – الوجه الإنسانى وهو نقطة البداية فى عملنا وعلى الكاميرا أن تشترك كملاحظ موضوعى تماماً – إن أجمل وسيلة تعبير للممثل هى نظرته – البساطة والتركيز والوعى بالتفاصيل هى التى يجب أن تكون لها الأهمية الدائمة فى كل مشهد وكل فصل » .

ولقد تكون برجمان فنياً فى المسرح – وهو مخرج فيه منذ ١٩٤٥ . وبدأ فى السينما كاتب سيناريو عام ١٩٤٤ فى فيلم « عذاب » من إخراج سچوبيرج . وأخرج أول أفلامه عام ١٩٤٥ – « الأزمة » . ومنذ ذلك التاريخ قدم بيرجمان العديد من الأفلام الهامة والرائعة من بينها : « السجن » – ١٩٤٧ ، « العطش » – ١٩٤٩ ، « لعبة صيف » — ١٩٥٠ ، « مونيكا » – ١٩٥٢ ، « ليلة السوق » – ١٩٥٣ ، « أحلام النساء » – ١٩٥٥ ، « ابتسامات ليلة صيف » – ١٩٥٥ ، « الختم السابع » – ١٩٥٦ ، « الفراولة البرية » – ١٩٥٨ ، « عبر المرآة – ١٩٦١ ، « الصمت » – ١٩٦٣ ، « القناع » – ١٩٦٦

إيميل كول . EMILE COHL

مخرج رسوم متحركة فرنسى ١٨٥٧ – ١٩٣٨ . يعتبر إيميل كول خالق الرسوم المتحركة وأنواعها المختلفة كفن ثامن . كان يعمل كرسام كاريكاتيرى قبل أن يصبح منذ عام ١٩٠٧ مخرجاً لأفلام الرسوم المتحركة والعرائس . وقد أخرج قرابة المائة فيلم فى فرنسا وفى أمريكا فى الفترة من ١٩٠٧ – ١٩١٨ . ثم عاد بعد ذلك بائساً ومات فى ملجأ للعجزة فى حادثة : فقد أشعلت النار فى لحيته شمعة !

بيرتولت بريخت BERTOLT BRECHT

كاتب سيناريو ألمانى ١٨٩٨ - ١٩٥٦

وهو أكبر رجل مسرح معاصر .. وكان من بين تلامذته من السينمائيين فى الولايات المتحدة المخرج جوزيف لوزى . ومن سيناريوهاته المهمة « أوبرا بثلاث بنسات » - إخراج بابست ١٩٣١ ، « الجلادون يموتون أيضا » - إخراج فرتيزلانج ١٩٤٣ ، « نشيد الأنهار » - إخراج جوريس إيڤانس - ١٩٥٤ ، « السيد بونتيلا وتابعه ماتى » - إخراج كافالكانتى ١٩٥٦

بيلا بلاش BELA BALASZ

كاتب سيناريو مجرى ١٨٨٤ - ١٩٤٩ .

من أهم كتاب النظريات السينمائية فى العالم . نشرت أبحاثه الفنية فى كتاب « نظرية الفيلم » الذى صدر عام ١٩٤٩ .

بيمال روى BIMAL ROY

مخرج هندى ولد عام ١٩١٢ وهو خير السينمائيين الهنود فى البنجال . درس التصوير السينمائى ومارسه قبل أن يبدأ فى الإخراج عام ١٩٤٣ . ومن أروع أفلامه الواقعية : « خمس فدادين أو كالكتا مدينة قاسية » - ١٩٥٣ ، « ديفراس » - ١٩٥٥ « خطابات حب » - ١٩٦٢ و « السجين » - ١٩٦٣ .

تسو - سين تساى TSOU - SEN TSAI

مخرج صينى ولد حوالى عام ١٩٠٠ . بدأ فى الإخراج عام ١٩٣٢ بأفلام طليعية فى أسلوبها الفنى ، وتعالج الواقع الاجتماعى فى حرارة وحيوية . وبعد الحرب نال نجاحاً ضخماً فى الشرق كله بفيلمه الملحمى الضخم « النهر يسرى نحو الشرق

أو دموع اليانج – تسى » – ١٩٤٨ ، وقد هاجم فيه النظام الفاسد للكيومينتانج (وقد صوّر الفيلم فى ظل هذا النظام) . ومنذ عام ١٩٥٠ وتساى أحد مديرى السينما الصينية التابعة للدولة .

توماس إينس THOMAS INCE

مخرج ومنتج أمريكى ١٨٨٢– ١٩٢٤ . واحد من الرواد الأوائل للفن السينمائى فى العالم ، وله من الأهمية بالنسبة لهذا الفن ما لزميله العظيم جريفيث ، وإليه يعزى فن كتابة النص السينمائى الذى سمى فيما بعد بالتقطيع DÉCOUPAGE وكان أحياناً يعهد بتنفيذ نصوصه السينمائية إلى مخرجين يعملون تحت إشرافه ، ويقوم هو بنفسه بعد ذلك بالإشراف الكامل على المونتاج – وهى المرحلة النهائية للفيلم . وإذا كان جريفيث – كما يقول چان ميترى – هو أول شاعر لفن السينما فى العالم وهو الذى خلق لها تراكيبها اللغوية الأولى ، فإن توماس إينس هو أول مؤلف درامى لها ، وواضع الأسس الجوهرية لدراماتورجية الفيلم DRAMATURGIE DU FILM وكان مدار اهتمامه الأول هو الموضوع وكيفية التعبير عن الفكرة .. ثم يأتى بعد ذلك الشكل ، وقد اشتغل ممثلاً فى المسرح وفى السينما قبل أن يخرج أول أفلامه عام ١٩١١ ومن أهمها « من أجل حرية كوبا » – ١٩١٢ ، « معركة كاستار الأخيرة » – ١٩١٣ ، « غضب الآلهة » – ١٩١٤ ، « الحضارة » – ١٩١٦ .

توماس إديسون THOMAS EDISON

مخترع أمريكى ١٨٤٧ – ١٩٣١ . اخترع إديسون الفونوغراف عام ١٨٧٨ . وفى الفترة من ١٨٨٨ – ١٨٩٤ اهتم بالصور الفوتوغرافية المتحركة ، فقد أدرك على الفور أهمية السينما كإضافة مرئية مكملة لاختراعه الفونوغراف . واخترع جهازا للعرض السينمائى أسماه كينيتوسكوب KINETOSCOPE – براءة الاختراع بتاريخ ٢ يناير ١٨٩١ – وهو صندوق يرى المتفرج من خلال عدسة فيه شريطا سينمائياً قصيراً يدور أمامه . وبعد توزيع جهاز لوميير المسمى بالسينماتوغراف عام ١٨٩٥ قدم

إديسون فى ٢٣ إبريل ١٨٩٦ اختراعه المسمى فيتاسكوب VITASCOPE وكون شركة للإنتاج السينمائى . وفى الفترة من ١٨٩٧ - ١٩٠٧ شن حربا مريرة ضد منافسيه ثم كون معهم عام ١٩٠٨ « ترست إديسون » . وفى الفترة من ١٩٠٩ - ١٩١٥ عاد إديسون فشن حرباً لاهوادة فيها ضد السينمائيين المستقلين - من أمثال جريفيث - ولكنه هزم فيها .. وتوقف عن الاهتمام بالسينما بعد ذلك .

چان رينوار JEAN RENOIR

مخرج فرنسى ولد عام ١٨٩٤ . هو أستاذ الواقعية الشاعرية الكبير . ابن أوجيست رينوار - أحد كبار فنانى المدرسة التأثيرية فى التصوير - عمل فى فن السيراميك قبل أن يولع بالسينما ويخرج من إنتاجه عام ١٩٢٤ « فتاة الماء » . وهو فيلم تجريبى ملىء بالحنين وبالشاعرية . ثم قدم عام ١٩٢٩ « نانا » - أحسن اقتباس صامت لقصة زولا المعروفة . وكان للفشل المالى الذى منى به الفيلم أثره الحاسم فى ظهور عدد من الأفلام الهابطة أخرجها رينوار بعد ذلك .. وكان من الممكن أن يوضع بين المخرجين التجاريين لولا فيلمه الرائع « بائعة الكبريت الصغيرة » الذى قدمه عام ١٩٣٠ . ويعتبر فيلم « تونى » - ١٩٣٤ بداية لفترة ازدهار رينوار الكبرى ، فقد قدم بعد ذلك على التوالى : « جريمة السيد لانج » - ١٩٣٥ ، « الحياة لنا » - ١٩٣٦ وهى مشاركة حماسية لإنجاح « الجبهة الشعبية » فى فرنسا فى ذلك الحين ، « الحضيض » - ١٩٣٦ عن مسرحية جوركى ، « الوهم الكبير » - ١٩٣٧ ، « نشيد المارسيليز » - ١٩٣٨ ، « الحيوان الإنسانى » - ١٩٣٨ ، « قانون اللعب » - ١٩٣٩ . ثم اضطرته ظروف الاحتلال النازى لفرنسا أثناء الحرب العالمية الثانية إلى السفر إلى هوليوود حيث أخرج عدداً من الأفلام الهامة من بينها : « رجل الجنوب » - ١٩٤٥ ، « مذكرات خادمة » - ١٩٤٦ . وبعد الحرب أخرج فى الهند فيلم « النهر » - ١٩٥١ . وفى إيطاليا « العربة الذهبية » - ١٩٥٢ .

وحين عودته إلى فرنسا قدم : « فرنش كانكان » - ١٩٥٥ ، « الغداء على العشب » - ١٩٥٩ ، « وصية الدكتور كورديلييه » - ١٩٦٣ . يقول رينوار - وهو أحد أساتذة السينما العالمية « الآن بدأت أعرف كيف يجب على المرء أن يعمل . إنى أعرف أنى

فرنسى ، وأنه يجب على أن أعمل فى اتجاه وطنى تماماً .. وأعرف كذلك أنه بعملى هذا ، وبهذه الطريقة فقط ، أستطيع أن أبلغ قلوب الناس فى البلاد الأخرى ، وأقدم عملاً جديراً بالعالمية .

ڤان ڤيجو JEAN VIGO

مخرج فرنسى ١٩٠٥ – ١٩٣٤ . استطاع ڤيجو فى حياته الخاطفة التى لم تتعد التاسعة والعشرين ربيعاً أن يخلق تياراً سينمائياً ثورياً فى الفيلم التسجيلى الاجتماعى بفيلميه « عن مدينة نيس » – ١٩٣٠ ، « تاريس ملك الماء » – ١٩٣١ . ثم بدأ فى إخراج الأفلام الروائية بفيلمه الساخر « صفر فى السلوك » – ١٩٣٣ ، الذى منعته الرقابة اثنى عشر عاماً ولم تصرح بعرضه إلا عام ١٩٤٥ . وكان رابع أفلامه وآخرها هو فيلم « لاتالانت » – ١٩٣٤ عن حياة البحارة . وهو قصيدة حب مشبوب .. مزيج من الشاعرية الغنائية والواقع اليومى .

ڤان كوكتو JEAN COCTEAU

مخرج وكاتب فرنسى ١٨٨٩ – ١٩٦٣ . هو شاعر وروائى ورسام وممثل ومخرج باليه وكاتب سيناريو .. كان يحب السينما ويعتبرها إحدى الوسائل التى يمكن أن تعبر عن « الشخص المجهول الذى يسكنه » . ومنذ فيلمه الطليعى الأول « دماء الشاعر » – ١٩٣٠ حتى فيلمه الأخير « وصية أورفيه » – ١٩٦٠ والغالبية العظمى من أعماله تكوّن نوعاً من اليوميات الحميمة التى يودع فيها الشاعر أسراره وأبحاثه ومايتسلط عليه من أفكار ومايوسوس به شيطانه الفنى . ومن روائع أفلامه الأخرى : « الجميلة والوحش » –١٩٤٦ ، « الأهالى المخيفة » – ١٩٤٨ ، « أورفيه » ١٩٥٠

ڤان لوك جودار JEAN - LUC GODARD

مخرج فرنسى ولد عام ١٩٣٠ . وهو أحد الشخصيات القوية التى ظهرت فى الموجة الجديدة .ومن أهم أفلامه « على آخر نفس » – ١٩٦٠ ، « المرأة هى المرأة » – ١٩٦١ ، « الجندى الصغير » – ١٩٦٣ ، « امرأة متزوجة » – ١٩٦٤ .

چوان أنطونيو بارديم JUAN ANTONIO BARDEM

مخرج أسبانى ولد عام ١٩٢٢

استطاع هو وزميله المخرج بيرلانجا أن ينتشلا السينما الأسبانية من الظلام وأن يعطيا لها مكاناً عالمياً . وهو يدعو منذ ١٩٥٥ إلى سينما إيجابية تكشف القناع عن الواقع بطريقة تعمل على تطويره . تخرّج فى « معهد الأبحاث والتجارب السينمائية » بمدريد عام ١٩٤٧ ، ثم كتب بعض سيناريوهات أفلام زميله بيرلانجا واشترك معه فى الإخراج أكثر من مرة . من أفلامه الهامة : « وفاة راكب دراجة » - ١٩٥٤ ، « الشارع الكبير » - ١٩٥٦ ، « فى الخامسة بعد الظهر » - ١٩٦٠ ، « امرأة مرت من هنا » - ١٩٦٣ ، « البيانولا » - ١٩٦٥ .

چورج إيستمان GEORGE EASTMAN

مخترع أمريكى ١٨٥٤ - ١٩٣٢ . أحد كبار رجال الصناعة الأمريكية . أنشأ شركة إيستمان كوداك ، وهى احتكار عالمى ضخم للفيلم الخام . كان موظفاً فى أحد البنوك ثم أنشأ عام ١٨٨٤ مصنعاً للمنتجات الفوتوغرافية ، وتخصص فى أشرطة الأفلام على بكر EN ROULEAU وكانت فى البداية على ورق ثم أصبحت عام ١٨٨٩ - ١٨٩٢ وضع الشكل النهائى لشريط الفيلم السينمائى الاستاندارد مقاس ٣٥ مللى ذى الثقوب . وأنشأ على هذا الأساس احتكاراً عالمياً للأفلام والمنتجات الفوتوغرافية وفى الفترة من ١٩٢٠ - ١٩٣٠ قدم للسوق أشرطة الأفلام ذات المقاسات الصغيرة - ١٦ مللى ، ٨ مللى . وفى عام ١٩٣٢ مات منتحراً وترك جزءاً من ثروته الطائلة لمنشأة « إيستمان » .

چورج كيوكور GEORGE CUKOR

مخرج أمريكى ولد عام ١٨٩٩ . اشتغل ممثلاً ومخرجاً مسرحياً فى برودواى ، ثم دعته هوليوود ليكون مخرجاً للديالوج فى أفلام لوبيتشن فى أوائل عهد السينما

الناطقة فيما بين عامى ١٩٣٠ ، ١٩٣٢ . وقد أخرج كيوكور عشرات من الأفلام الناجحة من بينها : « العشاء فى الثامنة » – ١٩٣٢ ، « إجازة » – ١٩٣٨ ، « المصباح الغازى » – ١٩٤٤ ، « عطيل » – ١٩٤٧ ، « ولد بالأمس » – ١٩٥١ ، « مولد نجمة » – ١٩٥٣ ، « هيا نحب » – ١٩٦٠ ، « سيدتى الجميلة » – ١٩٦٤ .

چورج ميلييس .GEORGES MELIÈS

مخرج فرنسى ١٨٦١ – ١٩٣٨ . هو أبو فن الفيلم ، ومبدع الميزانسين ، وأول فنان سينمائى فى العالم . بدأ هاويا للألعاب السحرية ثم اشترى عام ١٨٨٩ مسرح « روبير هودان » المتخصص فى هذا الفن ليحقق فيه هوايته .. وحينما رأى سينماتوغراف لوميير حوّل نشاطه كله إلى الإخراج السينمائى ، وبنى ستوديو خاص به ، واستخدم فى أفلامه كل الحيل الفوتوغرافية ، وكذلك وسائل المسرح المختلفة من ممثلين إلى ديكورات وملابس وسيناريوهات وآلية مسرحية – أى باختصار الميزانسين . وإذا كان ميلييس – على عكس لوميير – قد ترك التصوير فى الهواء الطلق ولجأ إلى الأستوديو فهو لم يهجر بذلك الواقع .. فإن أول أفلامه الطويلة (نسبياً) وهو « قضية دريفوس » – ١٨٩٩ كان أول فيلم يعالج الواقع المعاصر ويعمق . كذلك كان فيلمه « الحضارة عبر العصور » – ١٩٠٨ رسالة موجزة ضد العنف والحرب والتعصب . غير أن ميلييس تخصص أساساً فى الأفلام الخيالية وأفلام الأرواح والجن FÉERIES مثل : « سندريللا » – ١٨٩٩ ، ١٩١٢ – إعادة ، « ذو اللحية الزرقاء » – ١٩٠١ ، « رحلة فى القمر » – ١٩٠٢ ، « مملكة الجن » – ١٩٠٣ ، « رحلة عبر المستحيل » – ١٩٠٤ ، « عشرون ألف فرسخ تحت الماء » – ١٩٠٧ ، « غزو القطب » – ١٩١٢ . ولقد تطورت السينما فنا وصناعة وتجارة فيما بعد عام ١٩٠٨ تطوراً هائلاً وأصبحت عملية مالية ضخمة . ولم يستطع ميلييس – وهو الفنان المنتج الفردى – أن يلحق بهذا التطور فتجاوزته الحياة وألفى نفسه بعد حرب ١٩١٤ وقد تحطم تماماً ونسيه الناس . ولم يجد عملاً يقتات منه سوى بيع اللعب والملبس فى محطة مونپارناس . وقبل أن يموت فى ملجأ للعجزة عام ١٩٣٨ ، بعث بعض المتحمسين الشباب من زوايا النسيان بعض روائعه القديمة وأثبتوا بذلك أن الرجل الطيب – چورج ميلييس – كان فى فجر الفن السابع فنانه الأول .

چوريس إيڤانز JORIS INVENS

مخرج أفلام تسجيلية هولندى ولد عام ١٨٩٨ . يسمونه الهولندى الطائر فقد أخرج أفلاماً فى عديد من البلاد .. فى هولندا وفرنسا والاتحاد السوفيتى والصين وأندونيسيا وأمريكا وكوبا وأسبانيا وألمانيا وغيرها من البلاد . وهو قرين روبيرت فلاهيرتى .. وهو مثله أستاذ عظيم لفن الفيلم التسجيلى .. والموضوع الدائم لأفلامه هو الرجال فى عملهم وفى كفاحهم مع الطبيعة وضد القهر الاجتماعى . أخرج أول أفلامه وهو فى الثالثة عشرة من عمره عام ١٩١١ . ومن روائع أفلامه : فى هولندا – « الجسر » – ١٩٢٨ ، « المطر » – ١٩٢٩ ، « الأرض الجديدة » – ١٩٣٤ . وفى بلجيكا – « بوريناچ » – ١٩٣٤ . وفى أسبانيا – « أرض أسبانيا » – ١٩٣٧ . وفى الصين – « ٤٠٠ مليون » – ١٩٣٩ . وفى كندا – « السلطة والأرض » – ١٩٤٠ . وفى هوليوود – « الجبهة الروسية » – ١٩٤١ وسلسلة « لماذا نحارب » – ١٩٤٢ ، والتى أتمها من بعده فرانك كابرا . وفى أندونيسيا – « نداء أندونيسيا » – ١٩٤٦ ، « السنوات الأولى » – ١٩٤٨ .

وفى ألمانيا الديموقراطية « أغنية الأنهار » – ١٩٥٤ . وفى فرنسا « التقى السين بباريس » – ١٩٥٨ . وفى إيطاليا – « إيطاليا ليست بلداً فقيراً » – ١٩٥٩ وهو فيلم للتليفزيون . وفى مالى – « غداً فى نانجيلا » – ١٩٦٠ . وفى كوبا – « شعب يحمل السلاح » ، « خطاب إلى شارل شابلن » – ١٩٦١ . وفى شيلى – « فالباريزو » – ١٩٦٣ . لقد كان جوريس إيفانز دائماً ولايزال من المؤمنين بالفيلم التسجيلى فى خدمة القضايا الاجتماعية وقضايا التحرر الوطنى فى كل مكان .

چوزيف بلاتو JOSEPH PLATEAU

مخترع بلجيكى ١٨٠١ – ١٨٨٣ . يعتبر ، مع العالم النمساوى ستاميفير STAMPFER مخترع الصور المتحركة وواضع أساس السينما الحديثة . فقد اخترع عام ١٨٣٢ جهازاً سماه فيناكيستيسكوب PHÉNAKISTISCOPE — وهو اسطوانة من الكارتون بها ثقوب يمكن عن طريقها إعادة تكوين الحركة من سلسلة من الصور الثابتة .

چوزيه فيريرا JOSÉ FERREYRA

مخرج أرجنتيني ١٨٨٩ - ١٩٤٣ . هو الذى خلق السينما الأرجنتينية كفن . كان رساماً قبل أن يصبح مخرجاً منذ عام ١٩١٥ . وهو فنان بوهيمى لديه إحساس قوى بالحياة الشعبية . ومن أحسن أفلامه « مينيكيتاس بورتناس » - ١٩٣١ ، وهو من أوائل الأفلام الأرجنتينية الناطقة وتدور أحداثه فى الأوساط الشعبية فى مدينة بوينوس أيريس .

چول داسان JULES DASSIN

مخرج أمريكى ولد عام ١٩١٢ . أحد السينمائيين الأمريكيين من « الجيل الضائع » .. أخرج أفلاماً مهمة مثل « القوة الغاشمة » - ١٩٤٧ ، « المدينة العارية » - ١٩٤٨ ، « طريق اللصوص » - ١٩٤٩ . ثم اضطرته الماكارثية وأزمة الحرية فى أمريكا إلى أن يهجر هوليوود ويقيم فى أوربا حيث أخرج فى انجلترا « الليل والمدينة » - ١٩٥٠ ثم فى فرنسا « عنف الرجال » -١٩٥٥ ، « الذى يجب أن يموت » - ١٩٥٧ وفى اليونان « أبداً الأحد » - ١٩٦٠ ، « فيدرا » - ١٩٦٢ .

چورج جريرسون JOHN GRIERSON

منتج ومخرج أفلام تسجيلية انجليزى . ولد عام ١٨٩٨ . هو أبو الأفلام التسجيلية فى انجلترا .. وله أهمية عالمية ضخمة كمنظّم وكمنظّر .. وقد أتاح الفرصة لظهور عدد من المخرجين التسجيليين الموهوبين من أمثال : بازيل رايت وبول روثا وهارى وات وآرثر إيلتون ، وماكلارين وغيرهم .. وقد ساهمت مجهوداته الكبيرة فى عودة الحياة إلى السينما الإنجليزية فيما بين ١٩٤٢ - ١٩٤٨ .

چون فورد JOHN FORD

مخرج أمريكى ولد عام ١٨٩٥ . وهو أحد كبار السينمائيين الأمريكيين المعاصرين . أخرج منذ عام ١٩١٧ نحو مائة وثلاثين فيلماً . وفى جزء من خير أعماله

نستطيع أن نجد تيمة THÉME مشتركة : مجموعة إنسانية يطاردها الموت أو الخطر . وهذه اللحظات المأساوية تتيح للفرد أن يحدد موقفه ، ويعى بحقيقة أمره ، ويخرج من حالة اللامبالاة التى يعيش فيها . يقول فورد « توجد بالنسبة للمخرج أوامر تجارية من الضرورى احترامها . ويعتبر السقوط الفنى فى مهنتنا لاشىء .. أما السقوط التجارى فهو حكم بالإعدام . والمسألة هى أن نخرج أفلاماً تعجب الجمهور ، وأن نصل مع ذلك إلى إدخال طابعنا وشخصيتنا فيها . ومن بين أعمالى كلها لا أستطيع أن أعد أكثر من عشرة أفلام استطعت إتمامها تبعا لذوقى الشخصى وميولى الخاصة » ومن خير أفلام فورد : « الدورية المفقودة » – ١٩٣٤ ، « حديث المدينة » – ١٩٣٤ ، « المبلّغ أو الواشى » – ١٩٣٥ ، « عناقيد الغضب » – ١٩٤٠ ، « كم كان وادى أخضر » – ١٩٤١ ، « عزيزتى كليمانتين » – ١٩٤٦ ، « الرجل الهادئ » – ١٩٥٢ ، « فتح الغرب » – ١٩٦٢

چيري ترنكا JIRI TRNKA

مخرج رسوم متحركة وعرائس تشيكى ولد عام ١٩١٠ . جدد ترنكا بعد الحرب العالمية الثانية فن التحريك العالمى ANIMATION بعرائسه ورسومه المتحركة ففتح أمام هذا الفن الثامن (والسينما هى الفن السابع) آفاقاً جديدة ، ووضع فن النحت فى حركة ، كما أبدع أفلام عرائس أوبرالية وأفلام عرائس باليه . بدأ حياته الفنية كرسام ومهندس ديكور مسرحى قبل أن يخرج أول أفلامه عام ١٩٤٥ . ومن روائع أفلامه الطويلة : « العندليب وامبراطور الصين » – ١٩٤٩ ، « الأمير بايايا » – ١٩٥٠ ، « السيرك » – ١٩٥١ ، « حكايات تشيكية قديمة » – ١٩٥٣ ، « حلم ليلة صيف » — ١٩٥٩ عن شيكسبير .

داڤيد وارك جريفيث DAVID WARK GRIFFITH

مخرج أمريكى ١٨٧٥ – ١٩٤٨ . أحد عمالقة السينما فى العالم . وهو خالق لغة السينما ، وأحد منشئى هوليوود . كان ممثلاً متجولاً قبل أن يصبح مخرجاً سينمائياً

منذ عام ١٩٠٨ .. ولقد أخرج جريفيث بضعة مئات من الأفلام القصيرة – أكثر من أربعمائة فيلم – قبل أن يخرج فيلمه الكبير « مولد أمة » – ١٩١٥ . هو أول فيلم أمريكى طويل .. وصادف الفيلم نجاحاً ضخماً ومن أرباحه استطاع جريفيث أن يخرج فيلمه الملحمى الضخم جداً « التعصب » – ١٩١٦ . ولم ينجح الفيلم تجارياً وإن كان قد فتح آفاقاً فنية عريضة للفن السينمائى . وأوحت له الحرب العالمية الأولى بفيلمه الرائع « قلوب العالم » – ١٩١٨ . وحينما عاد السلام تحول جريفيث من الملاحم إلى الدراما الحميمة بفيلم « الزهور المحطمة » – ١٩١٩ . وهو إحدى الروائع السينمائية النقية .. ومع ظهوور الفيلم الناطق أفل نجم المخرج الكبير ولم يستطع بعد أن قدم فيلمه « ابراهام لينكولن » – ١٩٣٠ ، و « الكفاح » – ١٩٣١ أن يتخطى عتبة ستوديو سينمائى لأكثرمن خمسة عشر عاماً حتى وفاته فى هوليوود .. المدينة التى ساهم فى إنشائها وكان بطلها الأول .

روبيرت فلاهيرتى ROBERT FLAHERTY

مخرج أمريكى ١٨٨٤ – ١٩٥١ . هو جان جاك روسو السينما، وخالق الفيلم التسجيلى ذى الإخراج المعد على طريقة الفيلم الروائى DOCUMENTAIRE DE MISE EN SCENE . وهو أحد كبار عباقرة السينما فى العالم والأستاذ الأول لسينما الحقيقة CINÉMA - VÉRITÉ . وهو صبور إلى مالا نهاية فى عمله . وقد قال يوماً « الفيلم هو أطول مسافة من نقطة لأخرى » .

عمل مستكشفاً فى المنطقة الجليدية شمال كندا منذ عام ١٩١٠ . وقد مولّته شركة كبيرة للفراء فصور فيلما عن الحياة اليومية لعائلة من الأسكيمو من صيادى الفراء .. وقد نجح الفيلم « نانوك – رجل الشمال » – ١٩٢٢ نجاحاً عالمياً ضخماً مما دفع شركة بارامونت – إحدى شركات هوليوود الكبرى – إلى التعاقد معه لإخراج فيلم تسجيلى طويل . فسافر فلاهيرتى إلى جزر المحيط الهادى حيث عاش وسط السكان البدائيين مدى عامين كتب خلالها وصور فيلمه الرائع « مولانا » – ١٩٢٦ . ولم يأت الفيلم بالإيرادات التى كانت تتوقعها الشركة . وعرف فلاهيرتى فترة عصبية

سافر بعدها إلى انجلترا حيث أخرج هناك « رجل أران » – ١٩٣٤ تمجيداً لبلده الأصلى أيرلندا . ثم عاد إلى أمريكا فى أوائل الحرب العالمية الثانية . وفى خلال الفترة من ١٩٣٩ – ١٩٤٢ أخرج لحساب وزارة الزراعة الأمريكية فيلم « الأرض » عن تآكل التربة بسبب عوامل التعرية المختلفة ، وتحول وسط الولايات المتحدة الذى كان خصباً إلى صحراء . غير أن الوزارة منعت عرض الفيلم فقد اعتبرته شديد الكآبة وله تأثير سيىء فى نفس المتفرج ! وكان آخر أفلام فلاهيرتى هو « قصة لويزيانا » – ١٩٤٨ لحساب شركة ستاندارد أويل عن الحياة الطبيعية فى مستنقعات لويزيانا حيث تبحث الشركة عن آبار البترول فيها . وقد صور فلاهيرتى مائة ألف متر من الفيلم ليستخرج منها ألفى متر هى طول الفيلم الذى يستغرق عرضه خمسة وسبعين دقيقة ، وتكلف إنتاجه أكثر من ربع مليون دولار . وفى عام ١٩٦٤ قدمت فرانسيز فلاهيرتى فيلم « دراسات لقصة لويزيانا » ، وهو مونتاج لتلك اللقطات التى لم يستخدمها زوجها فى فيلمه . وهذا الفيلم الجديد الذى يستغرق عرضه أكثر من خمسة عشر ساعة يدخل المتفرج فى الروح الخالقة للسينمائى الكبير .

دزيجا ڤيرتوڤ DZIGA VERTOV

مخرج سوفيتى ١٨٩٦ – ١٩٥٤ . كلما مرت السنون ازدادت أهمية مبدع مدرسة « السينما – العين – فى الفن السينمائى . عمل خلال ثورة ١٩١٧ فى الجرائد السينمائية وأخرج أول الأفلام الطويلة المأخوذة عن لقطات مصورة والمعروفة بأفلام المونتاج مثل : « عيد ميلاد الثورة » – ١٩١٩ ، « تاريخ الحرب الأهلية » –١٩٢٢ . ثم أنشأ المجلة السينمائية « كنيو پراڤدا » – أو سينما الحقيقة – وفى الفترة من ١٩٢٣ – ١٩٢٤ أخرج عشرين عدداً . ثم كون جماعة سينمائية سماها سينما – عين » وأعلن فى بياناته أنه على السينما أن تعدل عن الميزانسين وعن الهياكل الأدبية ، وعن الممثلين المحترفين ، وعن الأستوديو وتقتصر على إظهار الحياة التى تسجلها الكاميرا – العين . وأخرج عدداً من الأفلام تطبيقاً لنظرياته الثورية تلك مثل : « إلى الأمام أيها السوفييت » – ١٩٢٦ ، وهو أول أفلامه التسجيلية الطويلة ، « الرجل على الكاميرا » – ١٩٢٩ ، « الحماس » – ١٩٣٠ ، « ثلاثة أناشيد عن لينين » – ١٩٣٤ .

وكان تأثير ڤيرتوف هائلاً على الطليعة الفرنسية ، والطليعة الألمانية، وعلى المدرسة التسجيلية الانجليزية وعلى مدرسة نيويورك .. ولاتفتأ أهمية هذا المبدع تزداد مع الزمن .. وقد أمكن لمبادئه التى وضعها منذ عام ١٩٢٠ أن تثير ثورة فى السينما بعد عام ١٩٦٤ ، حينما أمكن تحقيقها بسهولة مع التطور التكنيكى للسينما الحديثة .

روبيرتو روسيلليني ROBERTO ROSSELLINI

مخرج إيطالى ولد عام ١٩٠٦ . هو رائد الواقعية الجديدة الكبير . بدأ فى الإخراج عام ١٩٣٦ بأفلام تسجيلية قصيرة أهمها فيلم « السفينة البيضاء » – ١٩٤١ ثم قدم فى أعقاب الحرب العالمية الثانية فيلمه الرائع « روما مدينة مفتوحة » – ١٩٤٦ مستوحياً كفاح رجال المقاومة الإيطالية، ومستخدماً طرائق تعبيرية جديدة وبكل حرية .. فقدم بذلك مدرسة الواقعية الجديدة كأهم تيار سينمائى ظهر فى العالم بعد الحرب .. وكان فيلمه الثانى « پاييزا » – ١٩٤٦ تدعيما رائعا لهذه المدرسة الانسانية . فى الفن السينمائى . وفى عام ١٩٤٨ قدم فيلمه الثالث « ألمانيا سنة صفر » فى نفس هذا الاتجاه .. ولكن الفيلم لم ينجح وخاصة من الناحية التجارية ، مما جعل روسيلليني يشك فى منهجه ، وفى الدور الذى لعبه منذ عام ١٩٤٥ . فحاول أن يجدد نفسه بفيلم خيالى فانتاستيك هو « جهاز لقتل الأشرار » – ١٩٤٨. ثم بفيلم دينى « القديس فرانسو داسيز » – ١٩٤٩ . وكان لارتباطه بأنجريد بيرجمان والحملات المشينة التى أثارها هذا الارتباط أثر واضح فى ظهور مرحلة جديدة فى عمله . وقد قال روسيلليني وبإخلاص كل مايعتقده وكل مايبلبل أفكاره فى فيلمه « أوروبا آه » – ١٩٥٢ . وهو فيلم لم يُعرف قدره حق المعرفة .. وهو يتفوق – بالنسبة لهذه المرحلة الصعبة – على فيلمه « رحلة فى إيطاليا » – ١٩٥٣ ، الذى كان له فيما بعد تأثيراً ضخماً على جزء من الموجة الجديدة الفرنسية . وإذا كان روسيلليني قد كسب الكثير من المعجبين فإن النجاح التجارى لم يكن دائماً حليفه . ثم سافر إلى الهند وراح يستقى من المنابع التسجيلية وعاد بفيلمه « الهند » – ١٩٥٨ . ومن أفلامه بعد ذلك : « الجنرال ديلا روفيرى » – ١٩٥٩ ، « الهاربون بالليل » – ١٩٦٠، « فانينافانينى » – ١٩٦١ . وفى عام ١٩٦٢ كان روسيلليني يفكر فى أن يعبر عن

نفسه بالقلم بدلاً من الكاميرا ، مع استمراره فى الاهتمام بالسينما فى ولع ، وقد اخترع لها إمكانيات فنية تكنيكية جديدة .

رينيه كلير RENE CLAIR

مخرج فرنسى ولد عام ١٨٩٨ . أشهر السينمائيين الفرنسيين المعروفين فى العالم – منذ چورج ميليس وماكس لاندير . اشتغل بالصحافة وبالتمثيل قبل أن يخرج عام ١٩٢٤ « باريس النائمة » ، « استراحة » – وهى من أفلام الطليعة الفرنسية فى ذلك الحين . ومن روائع أفلامه « تحت أسقف باريس » – ١٩٣٠ ، « الحرية لنا » – ١٩٣١ .. وتمتاز بالشاعرية والحنان والحب لصغار الناس .. وبعد سقوط فيلمه « المليارديرالأخير » – ١٩٣٤ اضطر كلير إلى السفر إلى انجلترا حيث أخرج « الشبح يذهب إلى الغرب » – ١٩٣٥ . ثم اضطرته ظروف الحرب إلى العمل فى هوليوود ، حيث قدم عدداً من الأفلام الهامة من بينها : « تزوجت ساحرة » – ١٩٤٢ ، « حدث فى الغد » – ١٩٤٤ . وعاد بعد الحرب إلى فرنسا وقدم « الصمت من ذهب » – ١٩٤٧ ، « جمال الشيطان » – ١٩٥٠ ، « جميلات الليل » – ١٩٥٢ ، « المناورات الكبرى » – ١٩٥٥ ، « بوابة الزهور » – ١٩٥٧ ، « الأفراح الظريفة » – ١٩٦٥ . وقد جمع كتاباته السينمائية فى كتاب « تأملات » – ثم نشر عدة سيناريوهات كأعمال أدبية . وهو أول سينمائى يصبح عضواً فى الأكاديمية الفرنسية .

ساتيا چيت راى SATYAJIT RAY

مخرج هندى ولد عام ١٩٢١ . كان رساماً قبل أن يكرس حياته للسينما . وأهم أعماله ثلاثيته الشهيرة عن الواقع الاجتماعى فى الهند : « الأب بانشالى » – ١٩٥٥ ، « مالا يقهر » – ١٩٥٧ ، « عالم أبو » وهى تعتبر من بين الأعمال الشامخة للسينما العالمية .. وهى إعداد لرواية الكاتب الهندى پادهايا PADHAYA . وقد استوحى راى حكاية لكاتب الهند العظيم – الحائز على جائزة نوبل – رابندرانات تاجور ، وقدم فيلما

رائعاً ربما فاق ثلاثيته الشهيرة فى جماله النبيل هو فيلم « الآلهة » – ١٩٦٢ وهو نقد جرئ للشعوذة الدينية .

سيرج أيزينشتاين SERGE EISENSTEIN

مخرج سوفيتى ١٨٩٨ –١٩٤٨ . عملاق وعبقرى سينمائى ، وهو فنان خالق ومبدع نظريات فى الفن السينمائى ومتضلع فى جميع المعارف والثقافات . كان رساماً ومهندس ديكور ومخرجاً مسرحياً قبل أن تجتذبه السينما ويخرج فيلما عن « الإضراب » – ١٩٢٤ . وفى مدى شهرين – وهو فى السابعة والعشرين من عمره – أخرج رائعته الأولى « المدرعة بوتيمكين » – ١٩٢٥ احتفالاً بمرور عشرين عاماً على ثورة ١٩٠٥ التى حدثت فى روسيا القيصرية فهزت العالم بأسلوبها الثورى الجديد فى الشكل وفى المضمون . ثم قدم على التوالى « أكتوبر » – ١٩٢٧ ، و« القديم والجديد » – ١٩٢٩ عن المزارع الجماعية والتطبيق الاشتراكى فى الريف .. واشتهر ايزينشتاين فى العالم فدعته هوليوود لإخراج فيلم لحسابها . وهناك ظل المخرج وزملاؤه بلا عمل بضعة شهور حتى تعاقد معه الكاتب الأمريكى أبتون سينكلار على إنتاج فيلم فسافر إلى المكسيك حيث صور قرابة خمسة وثلاثين ألف متر من الفيلم (أى حوالى مائة وعشرين فصلاً أى ١٢٠٠ دقيقة عرض) . وكان موضوع الفيلم هو تاريخ المكسيك منذ عام ١٩٠٠ وديكتاتورية بورفيريو دياز PORFIRIO DIAZ حتى ثورة ١٩١٠ – ١٩١٦ .. ثم فجأة توقف التصوير وسافر المخرج وزملاؤه عائدين إلى بلادهم وليس معهم مما صوروه متر واحد . وقد استفادت هوليوود من رائعة أيزنشتاين التى لم تتم QUE VIVA MEXICO فى إنتاج أربعة أفلام . وبعد عودته إلى الاتحاد السوفييتى بدأ فى إخراج فيلم « سهول بيچنين » – ١٩٣٥ ولكن الدسائس والعقبات وقفت فى طريق الفيلم فلم يتم هوالآخر . ورغم الحملة العنيفة المغرضة التى قامت ضد إيزينشتاين فى ذلك الحين فقد عهدوا إليه بإخراج فيلم « الكسندر نفسكى » – ١٩٣٨ ووضعوا تحت يديه إمكانيات هائلة . ويعتبر هذا الفيلم أول أفلامه الناطقة وهو أوبرا سينمائية كتب موسيقاها بروكوفييف عن بطل التحرر الوطنى فى القرون الوسطى القديس الكسندر . وفى خلال الحرب العالمية الثانية وفى ظل ظروف قاسية صور أيزينشتاين رائعته

الثانية « إيفان الرهيب » – وهى أوبرا مأساوية ضخمة وضع موسيقاها بروكوفييف أيضاً . وهى من جزئين ظهر الجزء الأول عام ١٩٤٥ ومنع ستالين الجزء الثانى فلم يظهر إلا فى عام ١٩٥٨ – بعد وفاة المخرج ووفاة ستالين . وقد جمعت كتابات أيزنشتاين النظرية ونشرت فى كتب مثل « الشكل الفيلمى » ، « الحس الفيلمى » ، « ملاحظات مخرج سينمائى » .

سيرج بوندار تشوك SERGE BONDARTCHOUK

مخرج وممثل سوفييتى ولد عام ١٩٢٢ . مثل العديد من الأفلام أهمها « عطيل » قبل أن يخرج أول أفلامه الرائعة « مصير إنسان » – ١٩٥٩ عن قصة شولوخوف . ثم قدم قصة تولستوى الشهيرة « الحرب والسلم » فى ملحمة سينمائية ضخمة من جزئين ١٩٦٥ – ١٩٦٧

سيرج يوتكفيتش SERGE YOUTKEVITCH

مخرج سوفييتى ولد عام ١٩٠٤ . واحد من خير المخرجين السوفيتيين من الجيل الأول . بدأ حياته الفنية مبكراً جداً فكوّن عام ١٩٢٠ جماعة فنية طليعية سماها « فابريقة الممثل المخالف للمألوف » .. ثم اشتغل مهندس ديكور ومخرجاً مسرحياً قبل أن يبدأ فى الإخراج السينمائى عام ١٩٢٨ – فى نهاية العصر الصامت – بفيلم « الدانتيلا » – عن حياة الكومسمول – KOMSOMOLS – وهى الشبيبة الشيوعية – فى مصنع للدانتيلا . ومع بداية العصر الناطق انبعثت موهبة يوتكيفيتش وازدهرت . يقول على نفسه : « الغالبية العظمى من أفلامى بنيت على موضوعات معاصرة مبتدئاً بفيلم الدانتيلا . وكان فيلم « جبال من ذهب » – ١٩٣١ يظهر على الخصوص تغير نفسية فلاح مالك صغير حين وصوله إلى مصنع للعمل فيه . لقد كنا نخشى عن حق العقلية الخطرة لأولئك الذين يصلون من قراهم بروح البورجوازى الصغير .. وكانت أفلامى « الخطة المضادة » – ١٩٣٢ ، « عمال المناجم » – ١٩٣٦ ، « الرجل والبندقية » – ١٩٣٨ تتناول كلها موضوعات معاصرة . وتحمل هذه الأفلام

طابعه الطليعى وأبحاثه فى « فابريقة الممثل المخالف للمألوف » التى أدت به مثلا إلى المزج والتركيب بين الهزلى والمأساوى .. أو الالتجاء إلى الإفراط فى الهزل BUR-LÉSQUE كما فى فيلمه « المغامرات الجديدة للجندى الشجاع شويك » – ١٩٤٣ . وبعد الحرب أخرج فيلما تسجيليا طويلاً عن « تحرير فرنسا » – ١٩٤٦ .. ثم جاءت الفترة السيئة من ١٩٤٦ – ١٩٥٣ فى الحياة السوفيتية فى أواخر عهد ستالين . وكان على المخرج أن يبقى صامتاً أو أن يقبل أفلاماً يطلب منه تنفيذها مثل « سكتربيج » – ١٩٥٤ .. وبعد أن أخرج فيلمه « حكايات عن لينين » – ١٩٥٨ .. اتجه إلى الفن الثامن – فن التحريك – وقدم فيلما عرائسياً طويلاً عام ١٩٦٢ هو « الحمامات » عن أهجية للشاعر الثائر ماياكوفسكى .

سيزار زافاتيني CESARE ZAVATTINI

كاتب سيناريو إيطالى ولد عام ١٩٠٢ . يرتبط اسمه ارتباطاً وثيقاً بمدرسة الواقعية الجديدة الإيطالية ، فقد كتب لها العديد من السيناريوهات الرائعة وخصوصاً من إخراج دى سيكا : « سارق الدرجات » – ١٩٤٨ ، « معجزة فى ميلانو » – ١٩٥٠ ، « السقف » – ١٩٥٢ ، كما كتب سيناريوهات أفلام بلازيتى ودى سانتس وفيسكونتى . يقول زافاتينى : « إن فكرتى الثابتة هى أن أجعل السينما تتخلى عن الروح الروائية وتعدل عنها . أريد أن أعلم الناس أن يروا الحياة اليومية بنفس العاطفة والحب التى يشعرون بها وهم يقرأون كتاباً » .

سيسيل دي ميل CECIL DE MILLE

مخرج أمريكى ١٨٨١ – ١٩٥٩ . واحد من مؤسسى هوليوود وأكثرهم ثقافة وخالق الأفلام ذات الميزانسين الضخم . يبحث عن النجاح التجارى الكبير ويتخذ شعاره من القول بأن أنجح الأفلام هى التى تتخذ موضوعاتها من « الدم ، والجنس ، والكتاب المقدس » وهو حكاء من الدرجة الأولى . مخرج منذ عام ١٩١٣ . قدم العديد من الأفلام الناجحة وأشهرها بلا شك هى تلك التى أخذت موضوعاتها من الكتاب

المقدس مثل « الوصايا العشرة » - ١٩٢٣ ، ١٩٥٦ - إعادة ، « علامة الصليب » - ١٩٣٢ ، « شمشون ودليلة » - ١٩٥٠ . وأهم أفلامه التاريخية « جان دارك » ٠ ١٩١٧ ، « كليوباترا » - ١٩٣٤ . ويعتبر فيلمه « قطار اليونيون باسيفيك - ١٩٣٨ أعظم أفلامه عن الغرب ورعاة البقر .

شارل شابلن CHARLES CHAPLIN

مخرج وممثل إنجليزى ولد عام ١٨٨٩ . هو أكبر عبقرية أخرجتها السينما على الإطلاق . يقارنه البعض - عن حق - بموليير أو شكسبير . ابن لمغنى ومغنية صالات « ميوزيك هول » .. عرف فى طفولته حياة البؤس والتشرد . وفى سن السابعة صعد على خشبة المسرح فى نمرة راقصة .. ثم التحق وهو مراهق بفرقة « فريد كارنو » للبانتوميم (التمثيل الصامت) وهى الفرقة التى كانت محتفظة بالتقاليد العظيمة للبانتوميم الإنجليزى . وفى جولة للفرقة فى الولايات المتحدة الأمريكية اكتشفه فى نهاية عام ١٩١٣ المخرج المنتج الأمريكى الكبير ماك سينيت - ملك الفكاهة السينمائية فى تلك الفترة - وتعاقد معه لمدة عام . ومثل شابلن وأخرج لشركة كيستون خلال عام ١٩١٤ خمسة وثلاثين فيلماً كوميدياً قصيراً ، حيث كانت المطاردات والتراشق بالتورتة هى أهم مميزات الفيلم . واتخذ شابلن لنفسه منذ ذلك التاريخ تلك الشخصية النموذجية التى جعلته مشهوراً : قبعة تشبه البطيخة الصغيرة ، وشارب صغير ، ومشية تشبه مشية البطة ، وسروال عظيم الاتساع ، وحذاء كبير . ومع الأربعة عشر فيلما التى ألفها ومثلها وأخرجها شابلن لشركة إيسانى خلال عام ١٩١٥ أصبحت « الإيفيهات » - EFFETS الغليظة والقسوة فى المستوى الخلفى من الأهمية ، وبرزت صفات الرجل الصغير .. العاطل .. المحب .. الضحية الدائمة لأسوأ الظروف .. التى يخرج منها بحيله اللطيفة الضاحكة . ومع الاثنى عشر فيلماً التى قدمها شابلن فيما بين عامى ١٩١٦ - ١٩١٧ لشركة ميتوال اجتاز شابلن المسافة بين الموهبة والعبقرية ، واتجه نحو القضايا الاجتماعية يعالجها بطريقته الإنسانية الساخرة . ثم تعاقد مع شركة رابعة هى فيرست ناشيونال بمليون دولار على تسعة أفلام ١٩١٨ - ١٩٢٢ ودفع نقده الاجتماعى إلى أبعاد أعمق من ذى قبل فى أفلام مثل « حياة كلب » ،

« كتفا سلاح » – ١٩١٨ ، « الصبى » – ١٩٢١ وهو أول فيلم طويل لشابلن . وفى تلك الفترة أنشأ ستوديو سينمائى خاص به ، وكون عام ١٩١٩ شركة مع جريفيث ومارى بيكفورد ودوجلاس فيربانكس هى « الفنانين المتحدين – يونيتيد آرتست » . وقدم « البحث عن الذهب » – ١٩٢٥ ، « السيرك » – ١٩٢٨ . وظهر الفيلم الناطق عام ١٩٢٧ .. ورفض شابلن الكلام فى الفيلم – وهو أستاذ فن التمثيل الصامت الذى يفهمه الجميع – وأمضى ثلاث سنوات فى العمل الدائب ثم قدم فيلم « أضواء المدينة » – ١٩٣١ . ولم يستعمل فيه الكلمة المنطوقة ، وإن استعمل الصوت والموسيقى ، ثم سافر إلى أوربا لعرض فيلمه هناك . وبقى فترة طويلة يدور حول العالم ويلقى أينما حل بالحفاوة العظيمة والفهم والحب والتكريم . وحين عودته إلى أمريكا أخرج فيلم « العصر الحديث » – ١٩٣٦ ، وقد استوحى موضوعه مباشرة من الأزمة الاقتصادية العالمية فى الثلاثينات . وحينما هددت الفاشية العالم بالحرب قدم شابلن « الديكتاتورالعظيم » – ١٩٤٠ . وبعد الحرب خلع شابلن شخصيته التقليدية ليصبح « مسيو فيردو » – ١٩٤٧ . ثم قدم « أضواء المسرح » – ١٩٥٢ . وكانت أزمة الحرية وانتشار المكارثية وموجة الإرهاب – التى اجتاحت أمريكا . فى أعقاب الحرب العالمية الثانية – السبب الرئيسى الذى دفع شابلن إلى الهجرة من أمريكا وأقام فى انجلترا فترة حيث أخرج فيلم « ملك فى نيويورك » – ١٩٥٧ . ومنحته جامعة أكسفورد إجازة الدكتوراه الفخرية عام ١٩٦٢ . واستقر أخيراً فى سويسرا ونشر ذكرياته فى كتاب « حياتى » – ١٩٦٤ . وآخر أفلامه « كونتيسة من هونج كونج » – ١٩٦٦

سأل چان كوكتو مرة شارلى شابلن :

« لماذا أنت حزين ؟ »

أجابه شابلن :

« لقد أصبحت غنياً وأنا ألعب دور الفقير » .

فرانسو تروفو FRANCOIS TRUFFAUT

مخرج فرنسى ولد عام ١٩٣٢ . من أكبر الشخصيات فى الموجة الجديدة . ومن روائع أفلامه : « ٤٠٠ ضربة » – ١٩٥٩ ، « جول وجيم » – ١٩٦١ ، « الجلد الناعم » – ١٩٦٤ . يقول عن نفسه « أنا أعمل أفلاماً لأحقق أحلامى وأنا فتى مراهق ، ولكى أسعد نفسى وإن أمكن أسعد الآخرين . تعتبر السينما بالنسبة للكثيرين كتابة UNE ECRITURE ، أما بالنسبة لى فسوف تظل دائماً فرجة UN SPECTACLE حيث لا يُسمح بمضايقة المتفرجين أو مخاطبة جزء منهم فقط » .

فرانك كابرا FRANK CAPRA

مخرج أمريكى ولد عام ١٨٩٧ . وهو من أهم مخرجى الكوميديا الأمريكية الخفيفة ذات الطابع الاجتماعى . بدأ فى الإخراج عام ١٩٢٣ . ومن خير أفلامه : « سيدة ليوم واحد » – ١٩٣٣ ، وحدث ذات ليلة – ١٩٣٤ ، « مستر ديدز يذهب إلى المدينة » – ١٩٣٦ ، « مستر سميث يذهب إلى واشنطون » – ١٩٣٩ . وفى خلال الحرب العالمية الثانية كان كابرا من بين المجندين فأخرج سلسلة هامة من الأفلام التسجيلية فيما بين عامى ١٩٤٢ ، ١٩٤٥ بعنوان « لماذا نحارب » ، ثم أخرج بعد الحرب « إنها حياة رائعة » – ١٩٤٦ ، وأعاد إخراج فيلمه القديم « سيدة ليوم واحد » – ١٩٦٢

فريتز لانج FRITZ LANG

مخرج ألمانى ولد عام ١٨٩٠ . واحد من كبار أساتذة المدرسة التعبيرية فى السينما الألمانية ، بدأ بالكتابة للسينما عام ١٩١٦ . ثم أصبح مخرجاً منذ عام ١٩١٩ . وتمتاز أفلامه فى تلك الفترة بالضخامة المعمارية مثل : « الأضواء الثلاثة » – ١٩٢١ ، « دكتور مابوز » – ١٩٢٢ ، « نيبيلونجين » من جزئين « موت سيجفريد » – ١٩٢٣ ، « انتقام كريمهيلد » – ١٩٢٤ ، « متروبوليس » – ١٩٢٦ . ومع بداية الفيلم الناطق أخرج لانج فيلمه الرائع « الملعون » – ١٩٣٣ .. وقد اعتبرته النازية معادياً

للنظام فاضطر المخرج إلى السفر إلى أمريكا ، حيث أقام هناك فترة طويلة أخرج خلالها عدداً من الأفلام الهامة من بينها : « الغضب » - ١٩٣٦ ، « أنت تعيش فقط مرة واحدة » - ١٩٣٧ ، « الجلادون يموتون أيضاً » - ١٩٤٣ ، وقد اشترك مع لانج فى كتابة السيناريو بيرتولت بريخت ، « امرأة فى النافذة » - ١٩٤٤ ، « بينما المدينة نائمة » - ١٩٥٦ . ولقد عاد لانج إلى موطنه الأصلى - ألمانيا - بعد ذلك .. ومن أحسن ما أخرج من أفلام أخيراً فيلم « الدكتور مابوز الشيطانى » -١٩٦٠ .

فريد والار FRED WALLAR

مخرج أمريكى ١٨٨٠ - ١٩٥٤ . كان اختصاصى حيل سينمائية لشركة بارامونت منذ عام ١٩٢٤ . وفى عام ١٩٥٢ - فى نيويورك - قدم اختراعه الكبير « السينيراما » CINERAMA على شاشة ثلاثية وبالصوت الستريوفونى المجسم .

ڤزيڤولد بودوڤكين VSEVOLD POUDOVKINE

مخرج سوفييتى ١٨٩٣ - ١٩٥٣ . هو أحد الأربعة الكبار للسينما السوفييتية فى العصر الصامت .. مع إيزينشتاين ودوفچنيكو وڤيرتوف . ومن روائعه ثلاثة أفلام صامتة اتخذ لها موضوعاً واحداً هو نشوء الوعى ويقظة الضمير : عند عاملة عجوز فى فيلم « الأم » - ١٩٢٥ ، عن قصة جوركى الشهيرة ، وعند فلاح شاب أصبح جندياً فى فيلم « نهاية بطرسبورج » - ١٩٢٧ ، وعند بدوى آسيوى فى فيلم « ابن جانكيزخان - أو عاصفة على آسيا » - ١٩٢٨ . وفى نفس تلك الفترة وضع عدداً من الأسس النظرية الهامة لفن الفيلم ، مبتدئاً على الخصوص من تعاليم أستاذه كوليشوف .. وقد جمعت فيما بعد فى كتاب بعنوان « حرفية الفيلم » . ومع ظهور الفيلم الناطق لم يقدم بودوڤكين شيئاً يوازى فى القيمة أفلامه الصامتة الرائعة ، فيما عدا فيلم « الحصاد » - ١٩٥٣ . وقد عمل بودوڤكين ممثلاً فى عدد من الأفلام من بينها فيلم « إيفان الرهيب » - إخراج إيزنيشتاين عام ١٩٤٥

ڤوچتيك چاسنى VOJTECH JASYN

مخرج تشيكى ولد عام ١٩٢٥ . هو خير المخرجين التشيكيين الشباب . ومع اهتمامه بالجمال الشكلى ، وإحساسه الشاعرى بالحياة يثير فى أفلامه دائما القضايا الاجتماعية ، ولديه جرأة فى معالجة الواقع المعاصر . أخرج أول أفلامه عام ١٩٥٦ « كل شىء سينتهى الليلة » . ومن أحسن أفلامه بعد ذلك « حج إلى العذراء » – ١٩٦١ ، « كان يوماً قطة » – ١٩٦٣

ڤيتوريو دي سيكا VITTORIO DE SICA

مخرج وممثل إيطالى ولد عام ١٩٠٢ . لعب دوراً رئيسياً كمخرج فيما بين عامى ١٩٤٤ ، ١٩٥٢ فقدم بالاشتراك مع كاتب السيناريو زاڤاتينى لمدرسة الواقعية الجديدة أفلاماً رائعة مثل « شوشا » – ١٩٤٦ ، « سارق الدراجات » – ١٩٤٨ ، « معجزة فى ميلانو » – ١٩٥٠ ، « إيمبيرتود » – ١٩٥٢ . ثم ترك الإخراج فترة طويلة لتمثيل أفلام متوسطة القيمة ولكنه عاد فقدم « السقف » – ١٩٥٥ ، « سجناء ألتونا » – ١٩٦٣ عن مسرحية سارتر ثم « الأمس ، اليوم ، غدا » ١٩٦٤ ، « عالم جديد » – ١٩٦٦

فيديريكو فيللينى FEDERICO FELLINI

مخرج إيطالى ولد عام ١٩٢٠ . هو أحد كبار شخصيات السينما الإيطالية . لديه موهبة نادرة هى خلق النماذج البشرية . شارك فى تكوين تيار الواقعية الجديدة فى إيطاليا فكتب سيناريوهات أفلام روسيلليني الأولى : « روما مدينة مفتوحة » ، « بايزا » ، « أوربا آه » . ثم كتب سيناريوهات بعض أفلام لاتوادا مثل « بلا رحمة » ، قبل أن يخرج بالاشتراك معه فيلم « نيران الميوزيك – هول » – ١٩٥١ . ومن أحسن أفلامه « الطريق . لاستترادا » – ١٩٥٤ ، « لذة الحياة » – ١٩٦٠ ، « الثامنة والنصف » – ١٩٦٢ .

كارل دريار CARL DREYER

مـخـرج دانمركى ولد عـام ١٨٨٩ . عـمل بالصـحـافـة قـبل أن يكتب أولى سيناريوهاته عام ١٩١٢ . وكتب العديد من السيناريوهات قبل أن يخرج أولى أفلامه عام ١٩٢٠ . تمتاز أفلامه بدقة تشكيلية والتزام شديد بالواقع وبأدق التفاصيل .. وفى بحثه عن التجريد غالبا ما يبلغ إلى الواقع الحسى ، ورمزيته هى قبل كل شىء صورة للنفس الإنسانية .. ومنذ بداياته الأولى وهو يتابع خطاً معينا يحدده بقوله : « هناك تشابه شديد بين العمل الفنى والمخلوق الإنسانى فلكل منها روح تتبدى فى الأسلوب . وبالأسلوب يجمع الفنان كل العناصر المختلفة لعمله ويصوغ منها كلاً واحداً ويحمل الجمهور على أن يرى الموضوع من خلال عينيه هو . » .

ومن روائع أفلامه فى الدانمرك « صفحات من كتاب الشيطان » – ١٩٢٠ ، « سيد البيت » – ١٩٢٥ ، « يوم الغضب » – ١٩٣٠ ، « أورديت » –١٩٥٥ .

وقد أخرج دريار عدداً من الأفلام الهامة فى السويد والنرويج وألمانيا وانجلترا وفرنسا .. على أن أروع أفلامه وأكثرها عالمية هو فيلم « عذاب جان دارك » الذى أخرجه فى فرنسا عام ١٩٢٨ ، والذى اعتبره النقاد من أجمل عشرة أفلام فى العالم كله .

كارل ريز KAREL REISZ

مخرج انجليزى ولد عام ١٩٢٦ . من ألمع السينمائيين من مدرسة السينما الحرة FREE CINEMA الإنجليزية . وقد أظهر فى أفلامه التسجيلية التى كان يصورها على غرة .. إحساسه العميق بالحياة اليومية ، وبالإنسانية فى تصرفاتها العادية مع معرفته كيف يختار كل ماهو جوهرى . إنه أحد الآمال المؤكدة للسينما الإنجليزية .. ومن خير أفلامه الروائية الطويلة « السبت مساءً والأحد صباحاً » – ١٩٦١ ، « لابد لليل أن يهبط » – ١٩٦٣

كلود شابرول CLAUDE CHABROL

مخرج فرنسي ولد عام ١٩٣٠ . من مخرجي الصف الأول الشباب في الموجة الجديدة . ومن أهم أفلامه « سيرج الجميل » ، « أبناء العم » – ١٩٥٩ ، « السيدات الطيبات » – ١٩٦٠ ، « لاندرو » – ١٩٦٢ . وهو يحمل في صدره طموحاً عالياً عبر عنه بقوله « الموضوعات الوحيدة الأمينة هي التي تكون على صورة الواقع . إن مشكلة السينمائي مزدوجة : أن يوصل أفكاره إلى أكبر عدد مكن من الناس ، وتلك مشكلة شكل ، وأن يكشف ويبين ميكانيكية هذا الواقع : يهرب من العواطف الكائنة ، ويوضح أنه من خصائص المجتمع المخبول عفونة القيم الجوهرية فيه » .

كمال سليم

مخرج مصري ١٩١٣ – ١٩٤٥ . هو أحسن مخرج مصري في الفترة من ١٩٣٠ – ١٩٤٥ ، وهو الوحيد الذي استطاع في ذلك الحين أن يتناول الواقع الاجتماعي لبلده في فيلمه « العزيمة » – ١٩٣٩ وهو رائعته . من أفلامه الأخرى : « إلى الأبد » – ١٩٤١ ، « البؤساء » – ١٩٤٣ عن فيكتور هوجو ، « شهداء الغرام » – ١٩٤٤ عن شيكسبير ، « ليلة الجمعة – ١٩٤٥ ، وهو آخر أفلامه .

لوتشينو ڤيسكونتي LUCHINO VISCONTI

مخرج إيطالي ولد عام ١٩٠٦ . عمل مساعداً لجان رينوار في الفترة من ١٩٣٦ – ١٩٤٠ قبل أن يخرج فيلمه الواقعي الرائع « التسلط » – ١٩٤٢ ، ويعتبر هذا الفيلم المبشر الأول بمدرسة الواقعية الجديدة في السينما الإيطالية . ثم قدم بعد الحرب « الأرض ترتعد » – ١٩٤٨ ، وترك السينما لفترة طويلة وكرس حياته للمسرح حيث أصبح فيه أكبر مخرج معاصر . ثم عاد فقدم للسينما « سينسو » – ١٩٥٣ ، « الليالي البيضاء » – ١٩٥٧ ، « روكو واخوته » – ١٩٦٠ ، « الفهد » – ١٩٦٣

لويس بنيويل LUIS BUNNEL

مخرج أسباني ولد عام ١٩٠٠ . درس في جامعة مدريد مع الشاعر جارسيا لوركا والفنان سلفادور دالي . ثم اضطر إلى ترك بلده في عهد الديكتاتور بريمودي ريفيرا وسافر إلى باريس عام ١٩٢٥ حيث اشترك في الحركة السيريالية فأخرج أهم أفلامها « الكلب الأندلسي » – ١٩٢٨ و« العصر الذهبي » – ١٩٣٠ . وقد اشترك في كتابة سيناريو الفيلمين الفنان السيريالي سلفادور دالي . ثم قطع بينويل صلته بالسيريالية وعاد إلى إسبانيا حيث أخرج فيلم « أرض بلا خبز » – ١٩٣٢ . واشترك في الحرب الأهلية إلى جانب الجمهوريين .. ثم سافر إلى الولايات المتحدة الأمريكية وعاش هناك منفياً بضع سنوات صعبة .. وفي المكسيك اضطر إلى إخراج أفلام تجارية حتى تمكن من فرض شخصيته وأفكاره التقدمية في فيلم « هؤلاء الأطفال » – ١٩٥٠ .. ثم تتابعت أفلامه الهامة بعد ذلك : « مرتفعات ويذرينج » – ١٩٥٢ ، « إيل » – ١٩٥٣ ، « هذا اسمه الفجر » – ١٩٥٦ ، « نازارين » – ١٩٥٩ ، « الفتاة الشابة » – ١٩٦٠ ، « الملاك المدمر » – ١٩٦٢ ، « مذكرات خادمة » – ١٩٦٤ .

لويس جارسيا بيرلانجا LUIS GARCIA BERLANGA

مخرج إسباني ولد عام ١٩٢١ . تخرج في معهد السينما بمدريد مثل صديقه بارديم . وقدما في عام ١٩٥٢ فيلم « مرحبا بالمستر مارشال » – وهو سخرية بمشروع مارشال الأمريكي لأوربا – ويعتبر هذا الفيلم ميلاداً للسينما الأسبانية الجديدة . ومن أفلامه المهمة الأخرى « الجلاد » – ١٩٦٤ .

لويس لوميير LOUIS LUMIERE

مخترع ومخرج فرنسي ١٨٦٤ – ١٩٤٨ . هو مخترع السينما توغراف – براءة الاختراع بتاريخ ٣٠ مارس ١٨٩٥ – وهي آلة تستخدم للتصوير السينمائي وللعرض معاً . وتعتبر تطوراً هاماً على آلة إديسون المسماه كينيتوسكوب . وقد لاقت نجاحاً

ضخماً فى كافة أنحاء العالم بعد أول عرض سينمائى عام أقيم فى باريس فى الثامن والعشرين من ديسمبر ١٨٩٥ . ويعتبر هذا التاريخ مولد فن جديد وصناعة جديدة هى السينما . كذلك كان لوميير مخرجاً ممتازاً . وهو أول من عرف كيف يلتقط الطبيعة الحية بإحساس مرهف للديكور ، وللكادراج ، ولعمق الصورة ، وللمنظور فى أفلامه التى لم يكن يستغرق عرضها سوى دقيقة واحدة أو دقيقتين مثل : « الخروج من مصانع لوميير » ، « وصول القطار » ، « غذاء الطفل » ، « الخروج من الميناء » . وكوّن لوميير عدداً من المصورين انطلقوا إلى أنحاء العالم ، وساهموا فى خلق الجرائد السينمائية والأفلام التسجيلية .. وفى عام ١٩٠٠ قدم لوميير فى المعرض الدولى العام أفلاماً مقاس ٧٠ مللى . ثم قدم الفوتوراما عام ١٩٠٢ وهو عرض دائرى لصور فوتوغرافية ثابتة . وفى عام ١٩٣٧ قدم برنامجاً لأفلام مجسمة متبعاً فى ذلك طريقة لبس المتفرج لمنظار ذى لونين .

ليف كوليشوف LEV KOULECHOV

مخرج سوفييتى ولد عام ١٨٩٩ . هو مؤسس السينما السوفييتية مع دزيجا فيرتوف . ومنذ عامه العشرين وهو يعتبر المونتاج الوسيلة الرئيسية للتعبير السينمائى . أصبح مصور جرائد سينمائية للجيش الأحمر فى أثناء الثورة السوفييتية .. ثم عمل أستاذاً فى معهد السينما وجمع حوله عدداً من الطلبة – من بينهم پوروفكين – ونجح فى إنشاء « المعمل التجريبى » حيث راح هو وتلامذته من الشباب يجرون التجارب الخاصة بالدور الخلّاق للمونتاج فى الفن السينمائى . وفى عام ١٩٢٩ نشر كتاباً هاماً جمع فيه نظرياته عن الإخراج الكلاسيكى . ومن أهم أفلامه : « المغامرات العجيبة للمستروبست فى بلاد البولشفيك – ١٩٢٤ ، « تبعاً للقانون » – ١٩٢٦ ، « الآفاق » – ١٩٣٢ ، « رجال سيبيريا » – ١٩٤٠ ، « قسم تيمور » – ١٩٤٢ .

مارسيل كارنيه MARCEL CARNÉ

مخرج فرنسى ولد عام ١٩٠٩ . عمل بالصحافة وبالنقد . ثم عمل مساعد مخرج مع چاك فيدير ورينيه كلير . وأخرج أول أفلامه القصيرة عام ١٩٢٩ ، وأصبح له

أسلوب خاص تبلور فيما بعد إلى « الواقعية الشاعرية » . ومن أهم أفلامه التى كتب سيناريوهاتها الشاعر چاك بريڤير « رصيف الضباب » – ١٩٣٧ ، « طلوع النهار » – ١٩٣٩ ، « زوّار المساء » – ١٩٤٢ ، « أطفال الجنة » من جزئين ١٩٤٣ – ١٩٤٥ ، « أبواب الليل » – ١٩٤٦ . وقد سقط هذا الفيلم الأخير تجارياً وهجر الشاعر چاك بريڤيرا السينما . ولم يخرج كارنيه بعد ذلك فيلما له قيمة سوى « تيريز راكان » – ١٩٥٣ عن قصة إيميل زولا .

ماك سينيت MACK SENNETT

مخرج ومنتج وممثل أمريكى ١٨٨٠ – ١٩٦٠ . وهو واحد من الثلاثة الكبار – مع إينس وجريفيث – الذين خلقوا من السينما الأمريكية بعد عام ١٩١٤ فنا كبيراً . بدأ حياته الفنية ممثلاً مسرحياً عام ١٩٠٢ .. وفى الفترة من ١٩٠٨ – ١٩١٢ عمل ممثلاً سينمائياً لشركة بيوجراف مع جريفيث .. ثم أنشأ شركة كيستون عام ١٩١٢ وأصبح مديرها الفنى .. وقد أخرج بضع مئات من الأفلام الهزلية القصيرة الصامتة أهمها : بسلسلة « بوليس كيستون » ، و « الفتيات المستحمات » ، كما أشرف على مئات أخرى من إخراج غيره إشرافاً فنياً كاملاً من السيناريو إلى المونتاج . وهو الذى اكتشف وأتاح فرصة الظهور لعدد من كبار النجوم مثل شابلن ، وباستركيتون ، وجلوريا سوانسون ، ووالاس بيرى ، وحتى بينج كروسبى . وكانت أفلامه الهزلية فى الفترة من ١٩١٢ – ١٩٢٠ هى أروع ماقدمته هوليوود من نماذج كوميدية .. ثم بدأ يتعب .. وبعد عام ١٩٣٠ اقتصر نشاطه على أعمال صغيرة .. ثم أبعدته هوليوود نهائياً عام ١٩٣٥ .. وتحطم الرجل العظيم ، وظل مدى خمسة وعشرين عاماً وحتى وفاته عام ١٩٦٠ ينتظر فى غير طائل أن يتمكن من إخراج أفلام جديدة .

محسن أورتوغرول MUHSIN ERTUGRUL

مخرج تركى ولد عام ١٨٨٨ . هو أبو السينما التركية . كان من رجال المسرح ومديراً لمسرح بلدية القسطنطينية قبل أن يصبح مخرجاً سينمائياً منذ عام ١٩٢٢ .. ومن أفلامه : « مأساة حب فى استانبول » – ١٩٢٢ ، « رسالة أنقرة » – ١٩٢٨ ،

« فى شوارع استانبول » – ١٩٣١ ، « الرجل فى التفكير والرب فى التعبير » – – ١٩٣٣ ، « ضحايا الحب » – ١٩٤٠ ، « نهاية الحصاد » – ١٩٤٦ ، « فتاة السجاد » ١٩٥٣ .

ميشيل كاكويانيس MICHEL CACOYANNIS

مخرج يونانى ولد عام ١٩٢٢ . هو أول من عرّف العالم بالسينما اليونانية . ويعتبر منذ عام ١٩٥٠ خير السينمائيين اليونانيين ، مع زميليه كوندوروس وتزافيلاس . وقد عمل ممثلاً فى لندن وباريس قبل أن يخرج فى اليونان أفلاماً هامة هو كاتب سيناريوهاتها مثل : « ستيلا » – ١٩٥٥ ، « فتاة فى ثوب أسود » – ١٩٥٧ ، « إلكترا » – ١٩٦٢ ، « زوربا اليونانى » – ١٩٦٥ .

ميشيلانچلو أنطونيوني MICHELANGELO ANTONIONI

مخرج إيطالى ولد عام ١٩١٢ . واحد من أهم السينمائيين الذين ظهروا فى منتصف هذا القرن . عرف كيف يعبر فى عمق عن قلق العصر وأهواله . تكّون كناقد وكاتب سيناريو فى وسط مدرسة الواقعية الجديدة مع روسيلليني ودى سانتيتيس وفيللينى . ثم أخرج عدداً من الأفلام التسجيلية والقصيرة فى الفترة من ١٩٤٣ إلى ١٩٤٧ قبل أن يخرج أول أفلامه الطويلة عام ١٩٥٠ – ومن أروع ما قدم : « الصرخة » – ١٩٥٧ ، « المغامرة » – ١٩٦٠ ، « الليل » – ١٩٦١ ، « الخوف » – ١٩٦٢ « الصحراء الحمراء » – ١٩٦٤.

نيسيفور نييپس NICEPHORE NIEPCE

مخرج فرنسى ١٧٦٥ – ١٨٣٢ . هو المخترع الحقيقى للفوتوغرافية .. وهو الذى التقط لأول مرة عام ١٨٢٠ صورة ، وكانت لمنضدة طعام . وقد استغرق وضع المنضدة أمام آلة التصوير لالتقاط الصورة اثنتى عشرة ساعة .

والت ديزني WALT DISNEY

مخرج رسوم متحركة ومنتج أمريكي ١٩٠١ - ١٩٦٦

خالق أسلوب خاص في فن الرسوم المتحركة هو الكارتون CARTOON . وقد أضاف الكثير إلى فن التحريك فيما بين عامي ١٩٢٧ ، ١٩٣٧ . وكان من أوائل من استخدموا في الكارتون الموسيقى والصوت الإنساني والألوان وطرائق تعدد مستويات المنظور والمزج بين الصور المتحركة المرسومة والفوتوغرافية . وإذا كان ديزني قد أخذ شخصية « ميكي ماوس » من خالقها مخرج الرسوم المتحركة الأمريكي المعاصر له أوب إيوركس UB IWERKS فقد اخترع العديد من الشخصيات الأخرى التي أصبحت شهيرة مثل « دونالد داك » ، « بلوتو » وغيرهما . وتمتاز أفلامه القصيرة بالإيقاع والنكتة السينمائية GAG وبراعة استخدام الموسيقى والمؤثرات الصوتية .. وهي مليئة بالخيال والحيل الذكية .. وعلى الرغم من أنها نتيجة عمل جماعي فهي تحمل طابع مولف واحد .. هو ديزني .

وبعد نجاح أول أفلامه الطويلة « الأميرة والأقزام السبعة » - ١٩٣٧ أصبح ديزني من كبار رجل الأعمال ، وأصبحت ستوديوهات « ديزني لاند » مصانع ضخمة لإنتاج حكايات الأطفال ، تستخدم بضعة آلاف من الفنيين والإداريين ، وتجني أرباحاً طائلة من وراء أعمال جانبية مثل المجلات والألبومات المصورة والعرائس وحتى الماركات التجارية !

ومن أفلامه الطويلة الأخرى : « فانتازيا » - ١٩٤٠ ، « بامبي » - ١٩٤٢ ، « الفرسان الثلاثة » - ١٩٤٤ ، « أغنية الجنوب » - ١٩٤٦ ، « سندريللا » - ١٩٥٠ « أليس في بلاد العجائب - ١٩٥١ ، « الجميلة والمتشرد » - ١٩٥٥ ، « السيف في الحجر » - ١٩٦٣ . وقد أنتج ديزني عدداً من الأفلام الروائية والتسجيلية الطويلة من أهمها : « جزيرة الكنز » - ١٩٥٠ من إخراج بيرون هاسكين ، « الصحراء الحية » - ١٩٥٣ وهو فيلم تسجيلي طويل من إخراج جيمس ألجار » ، « عشرون ألف فرسخ تحت البحار » -١٩٥٣ من إخراج فليشير ، « علامة زورو » - ١٩٦٠ من إخراج الأخوان فوستار .

وليام وايلار WILLIAM WYLER

مخرج أمريكى ولد عام ١٩٠٢ . بدأ فى الإخراج مع بداية الفيلم الناطق عام ١٩٢٧ بداية متواضعة بأفلام حرف ب وتعلم مهنته فى بطء وصبر . وبعد عشر سنوات تقريباً – عام ١٩٣٦ قدم وايلار أولى روائعه السينمائية « هؤلاء الثلاثة » . ومنذ ذلك التاريخ وهوليوود تعتبره أكبر مخرجيها المعاصرين على الاطلاق . ومن خير أفلامه : « النهاية المميتة » – ١٩٣٧ ، « جيزابيل » ١٩٣٨ ، « مرتفعات ويذرينج – ١٩٣٩ ، « الثعلبة الصغيرة » – ١٩٤١ ، « أحسن سنوات حياتنا » – ١٩٤٦ ، « إجازة رومانية » – ٥٣ ، « بن هير » – ١٩٥٩ ، « المحصل » ١٩٦٥ .

المترجم (عبد القادر التلمسانى) :

- مخرج سينمائى - من مواليد ١٢ نوفمبر عام ١٩٢٤ م.
- نال دبلوم معهد الدراسات العليا السينمائية (الإيديك) بباريس عام ١٩٥٠ م . قسم (الإخراج والإنتاج) - الدفعة السادسة .
- وشهادة إتمام الدراسة بمعهد الفيلمولوچيا بالسوربون عام ١٩٥٢ م .
- له عدة نشاطات فى أكثر من مجال من مجالات الفن والأدب والثقافة .
- كتب القصة القصيرة والدراسات السينمائية والنقد الفنى .
- ترجم عددا من المسرحيات العالمية لسارتر وبريخت ويونسكو ، وأخرج مسرحية البر الغربى للدكتور محمد عنانى عام ١٩٦٦ م
- كتب للإذاعة والتليفزيون عدة تمثيليات ، كما أخرج المسلسل السينمائى التليفزيونى بنك القلق لتوفيق الحكيم عام ١٩٧١ م
- كون مع شقيقه المصوّر السينمائى حسن التلمسانى شركة لإنتاج الأفلام التسجيلية عام ١٩٦٩ باسم أفلام التلمسانى إخوان .
- أخرج أكثر من خمسين فيلماً تسجيلياً منذ عام ١٩٦٠ حتى اليوم ، نال بعضها جوائز محلية ودولية مثل : رحلة فى كتاب وصف مصر ، دار الفن فى القرية ، الفأس والقلم ، زخارف قبطية ، المصحف الشريف ، سيناء الحرب والسلام ، سيناء عالم البدو وكنوز رأس محمد .

المشروع القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة مشروع تنمية ثقافية بالدرجة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .

٢- التوازن بين المعارف الإنسانية فى المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .

٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .

٤- ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنبًا إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .

٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .

٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

المشروع القومى للترجمة

١ – اللغة العليا (طبعة ثانية)	جون كوين	ت : أحمد درويش
٢ – الوثنية والإسلام	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣ – التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقى جلال
٤ – كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	ت : أحمد الحضرى
٥ – ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
٦ – اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
٧ – العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكى
٨ – مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
٩ – التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت : محمود محمد عاشور
١٠ – خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
١١ – مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
١٢ – طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
١٣ – ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
١٤ – التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
١٥ – الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
١٦ – أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : بإشراف / أحمد عتمان
١٧ – مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوى
١٨ – الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
١٩ – الأعمال الشعرية الكاملة	چورج سفيريس	ت : نعيم عطية
٢٠ – قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت: يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
٢١ – خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت : ماجدة العنانى
٢٢ – مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢٣ – تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
٢٤ – ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
٢٥ – مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦ – دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
٢٧ – التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت : نخبة
٢٨ – رسالة فى التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنه
٢٩ – الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر الديب
٣٠ – الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣١ – مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه – كلود كاين	ت : عبد الستار الحلوجى / عبد الوهاب علوب
٣٢ – الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣ – التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣٤ – الرواية العربية	روجر آلن	ت : حصة إبراهيم المنيف
٣٥ – الأسطورة والحداثة	پول . ب . ديكسون	ت : خليل كلفت

٣٦ – نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
٣٧ – واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت : جمال عبد الرحيم
٣٨ – نقد الحداثة	آلن تورين	ت : أنور مغيث
٣٩ – الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
٤٠ – قصائد حب	آن سكستون	ت : محمد عيد إبراهيم
٤١ – ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحي / محمود ماجد
٤٢ – عالم ماك	بنجامين باربر	ت : أحمد محمود
٤٣ – اللهب المزدوج	أوكتافيو باث	ت : المهدى أخريف
٤٤ – بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	ت : مارلين تادرس
٤٥ – التراث المغدور	روبرت ج دنيا – جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
٤٦ – عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد على
٤٧ – تاريخ النقد الأدبى الحديث (١)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨ – حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت : ماهر جويجاتى
٤٩ – الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	ت : عبد الوهاب علوب
٥٠ – ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت : محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
٥١ – مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ. م بينياليستى	ت : محمد أبو العطا
٥٢ – العلاج النفسى التدعيمى	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت : لطفى فطيم وعادل دمرداش
٥٣ – الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	ت : مرسى سعد الدين
٥٤ – المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	ت : محسن مصيلحى
٥٥ – ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	ت : على يوسف على
٥٦ – الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود على مكى
٥٧ – الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى
٥٨ – مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمد أبو العطا
٥٩ – المحبرة	كارلوس مونييث	ت : السيد السيد سهيم
٦٠ – التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت : صبرى محمد عبد الغنى
٦١ – موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور – سميث	مراجعة وإشراف : محمد الجوهرى
٦٢ – لذّة النّص	رولان بارت	ت : محمد خير البقاعى .
٦٣ – تاريخ النقد الأدبى الحديث (٢)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤ – برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	ت : رمسيس عوض .
٦٥ – فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت : رمسيس عوض .
٦٦ – خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧ – مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدى أخريف
٦٨ – نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
٦٩ – العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠ – ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١ – السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	ت : حسين محمود

العنوان	المؤلف	المترجم
٧٢ – السياسى العجوز	ت . س . إليوت	ت : فؤاد مجلى
٧٣ – نقد استجابة القارئ	چين . ب . توميكنز	ت : حسن ناظم وعلى حاكم
٧٤ – صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل . ا . سيمينوڤا	ت : حسن بيومى
٧٥ – فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	ت : أحمد درويش
٧٦ – چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من الكتاب	ت : عبد المقصود عبد الكريم
٧٧ – تاريخ النقد الأدبى الحديث ج ٣	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨ – العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	ت : أحمد محمود ونورا أمين
٧٩ – شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	ت : سعيد الغانمى وناصر حلاوى
٨٠ – بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	ت : مكارم الغمرى
٨١ – الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	ت : محمد طارق الشرقاوى
٨٢ – مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	ت : محمود السيد على
٨٣ – مختارات	غوتفريد بن	ت : خالد المعالى
٨٤ – موسوعة الأدب والنقد	مجموعة من الكتاب	ت : عبد الحميد شيحة
٨٥ – منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	ت : عبد الرازق بركات
٨٦ – طول الليل	جمال مير صادقى	ت : أحمد فتحى يوسف شتا
٨٧ – نون والقلم	جلال آل أحمد	ت : ماجدة العنانى
٨٨ – الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٨٩ – الطريق الثالث	أنتونى جيدنز	ت : أحمد زايد ومحمد محيى الدين
٩٠ – وسم السيف (قصص)	نخبة من كُتاب أمريكا اللاتينية	ت : محمد إبراهيم مبروك
٩١ – المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربر الاسوستكا	ت : محمد هناء عبد الفتاح
٩٢ – أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكى المعاصر	كارلوس ميجل	ت : نادية جمال الدين
٩٣ – محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	ت : عبد الوهاب علوب
٩٤ – الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	ت : فوزية العشماوى
٩٥ – مختارات من المسرح الإسبانى	أنطونيو بويرو باييخو	ت : سرى محمد محمد عبد اللطيف
٩٦ – ثلاث زنبقات ووردة	قصص مختارة	ت : إدوار الخراط
٩٧ – هوية فرنسا (مج ١)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
٩٨ – الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	نماذج ومقالات	ت : أشرف الصباغ
٩٩ – تاريخ السينما العالمية	ديڤيد روبنسون	ت : إبراهيم قنديل
١٠٠ – مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	ت : إبراهيم فتحى
١٠١ – النص الروائى (تقنيات ومناهج)	بيرنار فاليط	ت : رشيد بنحدو
١٠٢ – السياسة والتسامح	عبد الكريم الخطيبى	ت : عز الدين الكتانى الإدريسى
١٠٣ – قبر ابن عربى يليه آياء	عبد الوهاب المؤدب	ت : محمد بنيس
١٠٤ – أوبرا ماهوجنى	برتولت بريشت	ت : عبد الغفار مكاوى
١٠٥ – مدخل إلى النص الجامع	چيرارچينيت	ت : عبد العزيز شبيل
١٠٦ – الأدب الأندلسى	د. ماريا خيسوس روبييرامتى	ت : أشرف على دعدور
١٠٧ – صورة الفدائى فى الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة	ت : محمد عبد الله الجعيدى

١٠٨ - ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسى	مجموعة من النقاد	ت : محمود على مكى
١٠٩ - حروب المياه	چون بولوك وعادل درويش	ت : هاشم أحمد محمد
١١٠ - النساء فى العالم النامى	حسنة بيجوم	ت : منى قطان
١١١ - المرأة والجريمة	فرانسيس هيندسون	ت : ريهام حسين إبراهيم
١١٢ - الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	ت : إكرام يوسف
١١٣ - راية التمرد	سادى پلانت	ت : أحمد حسان
١١٤ - مسرحيتا حصاد كونجي وسكان المستنقع	وول شوينكا	ت : نسيم مجلى
١١٥ - غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	ت : سمية رمضان
١١٦ - امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	ت : نهاد أحمد سالم
١١٧ - المرأة والجنوسة فى الإسلام	ليلى أحمد	ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال
١١٨ - النهضة النسائية فى مصر	بث بارون	ت : ليس النقاش
١١٩ - النساء والأسرة وقوانين الطلاق	أميرة الأزهرى سنبل	ت : بإشراف/ رؤوف عباس
١٢٠ - الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	ت : نخبة من المترجمين
١٢١ - الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	ت : محمد الجندى ، وإيزابيل كمال
١٢٢ - نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان	جوزيف فوجت	ت : منيرة كروان
١٢٣ - الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	نيتل الكسندر وقنادولينا	ت: أنور محمد إبراهيم
١٢٤ - الفجر الكاذب	چون جراى	ت : أحمد فؤاد بلبع
١٢٥ - التحليل الموسيقى	سيدريك ثورپ ديڤى	ت : سمحه الخولى
١٢٦ - فعل القراءة	ڤولڤانج إيسر	ت : عبد الوهاب علوب
١٢٧ - إرهاب	صفاء فتحى	ت : بشير السباعى
١٢٨ - الأدب المقارن	سوزان باسنيت	ت : أميرة حسن نويرة
١٢٩ - الرواية الاسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	ت : محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠ - الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندر فرانك	ت : شوقى جلال
١٣١ - مصر القديمة (التاريخ الاجتماعى)	مجموعة من المؤلفين	ت : لويس بقطر
١٣٢ - ثقافة العولمة	مايك فيذرستون	ت : عبد الوهاب علوب
١٣٣ - الخوف من المرايا	طارق على	ت : طلعت الشايب
١٣٤ - تشريح حضارة	بارى ج. كيمب	ت : أحمد محمود
١٢٥ - المختار من نقد ت. س. إليوت (ثلاثة أجزاء)	ت. س. إليوت	ت : ماهر شفيق فريد
١٣٦ - فلاحو الباشا	كينيث كونو	ت : سحر توفيق
١٣٧ - مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية	چوزيف مارى مواريه	ت : كاميليا صبحى
١٣٨ - عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	إيڤلينا تارونى	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩ - پارسيڤال	ريشارد ڤاچنر	ت : مصطفى ماهر
١٤٠ - حيث تلتقى الأنهار	هربرت ميسن	ت : أمل الجبورى
١٤١ - اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	ت : نعيم عطية
١٤٢ - الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	ت : حسن بيومى
١٤٣ - قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى	ديريك لايدار	ت : عدلى السمرى
١٤٤ - صاحبة اللوكاندة	كارلو جولدونى	ت : سلامة محمد سليمان

١٤٥ – موت أرتيميو كروث	كارلوس فوينتس	ت : أحمد حسان
١٤٦ – الورقة الحمراء	ميجيل دى ليبس	ت : على عبد الرؤوف اليمبى
١٤٧ – خطبة الإدانة الطويلة	تانكريد دورست	ت : عبد الغفار مكاوى
١٤٨ – القصة القصيرة (النظرية والتقنية)	إنريكى أندرسون إمبرت	ت : على إبراهيم على منوفى
١٤٩ – النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	ت : أسامة إسبر
١٥٠ – التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	ت: منيرة كروان
١٥١ – هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ١)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
١٥٢ – عدالة الهنود وقصص أخرى	نخبة من الكُتاب	ت : محمد محمد الخطابى
١٥٣ – غرام الفراعنة	فيولين فانويك	ت : فاطمة عبد الله محمود
١٥٤ – مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	ت : خليل كلفت
١٥٥ – الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة من الشعراء	ت : أحمد مرسى
١٥٦ – المدارس الجمالية الكبرى	جى أنبال وآلان وأوديت فيرمو	ت : مى التلمسانى
١٥٧ – خسرو وشيرين	النظامى الكنوجى	ت : عبد العزيز بقوش
١٥٨ – هوية فرنسا (مج ٢ ، ج٢)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
١٥٩ – الإيديولوجية	ديفيد هوكس	ت : إبراهيم فتحى
١٦٠ – آلة الطبيعة	بول إيرليش	ت : حسين بيومى
١٦١ – من المسرح الإسبانى	اليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	ت : زيدان عبد الحليم زيدان
١٦٢ – تاريخ الكنيسة	يوحنا الأسيوى	ت : صلاح عبد العزيز محجوب
١٦٣ – موسوعة علم الاجتماع ج ١	جوردون مارشال	ت بإشراف : محمد الجوهرى
١٦٤ – شامبوليون (حياة من نور)	چان لاكوتير	ت : نبيل سعد
١٦٥ – حكايات الثعلب	أ . ن أفانا سيفا	ت : سهير المصادفة
١٦٦ – العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل	يشعياهو ليڤمان	ت : محمد محمود أبو غدير
١٦٧ – فى عالم طاغور	رابندرانات طاغور	ت : شكرى محمد عياد
١٦٨ – دراسات فى الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	ت : شكرى محمد عياد
١٦٩ – إبداعات أدبية	مجموعة من المبدعين	ت : شكرى محمد عياد
١٧٠ – الطريق	ميغيل دليبيس	ت : بسام ياسين رشيد
١٧١ – وضع حد	فرانك بيجو	ت : هدى حسين
١٧٢ – حجر الشمس	مختارات	ت : محمد محمد الخطابى
١٧٣ – معنى الجمال	ولتر ت . ستيس	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤ – صناعة الثقافة السوداء	ايليس كاشمور	ت : أحمد محمود
١٧٥ – التليفزيون فى الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦ – نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	ت : جلال البنا
١٧٧ – أنطون تشيخوف	هنرى ترويا	ت : حصة إبراهيم منيف
١٧٨ – مختارات من الشعر اليونانى الحديث	نخبة من الشعراء	ت : محمد حمدى إبراهيم
١٧٩ – حكايات أيسوب	أيسوب	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠ – قصة جاويد	إسماعيل فصيح	ت : سليم عبدالأمير حمدان
١٨١ – النقد الأدبى الأمريكى	فنسنت . ب . ليتش	ت : محمد يحيى

١٨٢ – العنف والنبوءة	و . ب . ييتس	ت : ياسين طه حافظ
١٨٣ – جان كوكتو على شاشة السينما	رينيه جيلسون	ت : فتحى العشرى
١٨٤ – القاهرة .. حالمة لا تنام	هانز إبندورفر	ت : دسوقى سعيد
١٨٥ – أسفار العهد القديم	توماس تومسن	ت : عبد الوهاب علوب
١٨٦ – معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل أنوود	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧ – الأرضة	بُزُرْج عَلَوى	ت : علاء منصور
١٨٨ – موت الأدب	ألفين كرنان	ت : بدر الديب
١٨٩ – العمى والبصيرة	بول دى مان	ت : سعيد الغانمى
١٩٠ – محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	ت : محسن سيد فرجانى
١٩١ – الكلام رأسمال	الحاج أبو بكر إمام	ت : مصطفى حجازى السيد
١٩٢ – سياحتنامه إبراهيم بيك	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
١٩٣ – عامل المنجم	بيتر أبراهامز	ت : محمد عبد الواحد محمد
١٩٤ – مختارات من النقد الأنجلو-أمريكى	مجموعة من النقاد	ت : ماهر شفيق فريد
١٩٥ – شتاء ٨٤	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
١٩٦ – المهلة الأخيرة	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
١٩٧ – الفاروق	شمس العلماء شبلى النعمانى	ت : جلال السعيد الحفناوى
١٩٨ – الاتصال الجماهيرى	إدوين إمرى وآخرون	ت : إبراهيم سلامة إبراهيم
١٩٩ – تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية	يعقوب لانداوى	ت : جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد
٢٠٠ – ضحايا التنمية	جيرمى سيبروك	ت : فخرى لبيب
٢٠١ – الجانب الدينى للفلسفة	جوزايا رويس	ت : أحمد الأنصارى
٢٠٢ – تاريخ النقد الأدبى الحديث جـ٤	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٢٠٣ – الشعر والشاعرية	ألطاف حسين حالى	ت : جلال السعيد الحفناوى
٢٠٤ – تاريخ نقد العهد القديم	زالمان شازار	ت : أحمد محمود هويدى
٢٠٥ – الجينات والشعوب واللغات	لويجى لوقا كافاللى – سفورزا	ت : أحمد مستجير
٢٠٦ – الهيولية تصنع علماً جديداً	جيمس جلايك	ت : على يوسف على
٢٠٧ – ليل إفريقى	رامون خوتاسندير	ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٠٨ – شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى	دان أوريان	ت : محمد أحمد صالح
٢٠٩ – السرد والمسرح	مجموعة من المؤلفين	ت : أشرف الصباغ
٢١٠ – مثنويات حكيم سنائى	سنائى الغزنوى	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٢١١ – فردينان دوسوسير	جوناثان كلر	ت : محمود حمدى عبد الغنى
٢١٢ – قصص الأمير مرزبان	مرزبان بن رستم بن شروين	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٢١٣ – مصر منذ قدوم نابليون حتى رحيل عبد الناصر	ريمون فلاور	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢١٤ – قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع	أنتونى جيدنز	ت : محمد محمود محى الدين
٢١٥ – سياحت نامه إبراهيم بيك جـ٢	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
٢١٦ – جوانب أخرى من حياتهم	مجموعة من المؤلفين	ت : أشرف الصباغ
٢١٧ – مسرحيتان طليعيتان	صمويل بيكيت	ت : نادية البنهاوى
٢١٨ – رايولا	خوليو كورتازار	ت : على إبراهيم على منوفى

٢١٩ – بقايا اليوم | كازو ايشجورو | ت : طلعت الشايب
٢٢٠ – الهيولية فى الكون | بارى باركر | ت : على يوسف على
٢٢١ – شعرية كفافى | جريجورى جوزدانيس | ت : رفعت سلام
٢٢٢ – فرانز كافكا | رونالد جراى | ت : نسيم مجلى
٢٢٣ – العلم فى مجتمع حر | بول فيرابند | ت : السيد محمد نفادى
٢٢٤ – دمار يوغسلافيا | برانكا ماجاس | ت : منى عبد الظاهر إبراهيم السيد
٢٢٥ – حكاية غريق | جابرييل جارثيا ماركث | ت : السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٦ – أرض المساء وقصائد أخرى | ديفيد هربت لورانس | ت : طاهر محمد على البربرى
٢٢٧ – المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر | موسى ماريا ديف بوركى | ت : السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٨ – علم الجمالية وعلم اجتماع الفن | جانيت وولف | ت : مارى تيريز عبد المسيح وخالد حسن
٢٢٩ – مأزق البطل الوحيد | نورمان كيمان | ت : أمير إبراهيم العمرى
٢٣٠ – عن الذباب والفئران والبشر | فرانسواز جاكوب | ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣١ – الدرافيل | خايمى سالوم بيدال | ت : جمال أحمد عبد الرحمن
٢٣٢ – مابعد المعلومات | توم ستينر | ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣٣ – فكرة الاضمحلال | أرثر هيرمان | ت : طلعت الشايب
٢٣٤ – الإسلام فى السودان | ج. سبنسر تريمنجهام | ت : فؤاد محمد عكود
٢٣٥ – ديوان شمس تبريزى ج١ | جلال الدين الرومى | ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٣٦ – الولاية | ميشيل تود | ت : أحمد الطيب
٢٣٧ – مصر أرض الوادى | روبين فيدين | ت : عنايات حسين طلعت
٢٣٨ – العولمة والتحرير | الانكتاد | ت : ياسر محمد جاد الله وعربى مدبولى أحمد
٢٣٩ – العربى فى الأدب الإسرائيلى | جيلارافر – رايوخ | ت : نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق
٢٤٠ – الإسلام والغرب وإمكانية الحوار | كامى حافظ | ت : صلاح عبد العزيز محمود
٢٤١ – فى انتظار البرابرة | ك. م كويتز | ت : ابتسام عبد الله سعيد
٢٤٢ – سبعة أنماط من الغموض | وليام إمبسون | ت : صبرى محمد حسن عبد النبى
٢٤٣ – تاريخ إسبانيا الإسلامية جـ١ | ليفى بروفنسال | ت : مجموعة من المترجمين
٢٤٤ – الغليان | لاورا إسكيبيل | ت : نادية جمال الدين محمد
٢٤٥ – نساء مقاتلات | إليزابيتا أديس | ت : توفيق على منصور
٢٤٦ – قصص مختارة | جابرييل جرثيا ماركث | ت : على إبراهيم على منوفى
٢٤٧ – الثقافة الجماهيرية والحداثة فى مصر | وولتر أرمبرست | ت : محمد الشرقاوى
٢٤٨ – حقول عدن الخضراء | أنطونيو جالا | ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٢٤٩ – لغة التمزق | دراجو شتامبوك | ت : رفعت سلام
٢٥٠ – علم اجتماع العلوم | دومنيك فينك | ت : ماجدة أباظة
٢٥١ – موسوعة علم الاجتماع ج ٢ | جوردون مارشال | ت بإشراف : محمد الجوهرى
٢٥٢ – رائدات الحركة النسوية المصرية | مارجو بدران | ت : على بدران
٢٥٣ – تاريخ مصر الفاطمية | ل. أ. سيمينوفا | ت : حسن بيومى
٢٥٤ – الفلسفة | ديف روبنسون وجودى جروفز | ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٥ – أفلاطون | ديف روبنسون وجودى جروفز | ت : إمام عبد الفتاح إمام

٢٥٦ – ديكارت — ديف روبنسون وجودى جروفز — ت : إمام عبد الفتاح إمام

٢٥٧ – تاريخ الفلسفة الحديثة — وليم كلى رايت — ت : محمود سيد أحمد

٢٥٨ – الفجر — سير أنجوس فريزر — ت : عُبادة كُحيلة

٢٥٩ – مختارات من الشعر الأرمنى — نخبة — ت : ڤاروجان كازانچيان

٢٦٠ – موسوعة علم الاجتماع ج٢ — جوردون مارشال — ت بإشراف : محمد الجوهرى

٢٦١ – رحلة فى فكر زكى نجيب محمود — زكى نجيب محمود — ت : إمام عبد الفتاح إمام

٢٦٢ – مدينة المعجزات — إدوارد منदوثا — ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف

٢٦٣ – الكشف عن حافة الزمن — چون جريين — ت : على يوسف على

٢٦٤ – إبداعات شعرية مترجمة — هوراس / شلى — ت : لويس عوض

٢٦٥ – روايات مترجمة — أوسكار وايلد وصموئيل جونسون — ت : لويس عوض

٢٦٦ – مدير المدرسة — جلال آل أحمد — ت : عادل عبد المنعم سويلم

٢٦٧ – فن الرواية — ميلان كونديرا — ت : بدر الدين عرودكى

٢٦٨ – ديوان شمس تبريزى ج٢ — جلال الدين الرومى — ت : إبراهيم الدسوقى شتا

٢٦٩ – وسط الجزيرة العربية وشرقها ج١ — وليم چيفور بالجريف — ت : صبرى محمد حسن

٢٧٠ – وسط الجزيرة العربية وشرقها ج٢ — وليم چيفور بالجريف — ت : صبرى محمد حسن

٢٧١ – الحضارة الغربية — توماس سى . باترسون — ت : شوقى جلال

٢٧٢ – الأديرة الأثرية فى مصر — س. س. والترز — ت : إبراهيم سلامة

٢٧٣ – الاستعمار والثورة فى الشرق الأوسط — جوان آر. لوك — ت : عنان الشهاوى

٢٧٤ – السيدة بربارا — رومولو جلاجوس — ت : محمود على مكى

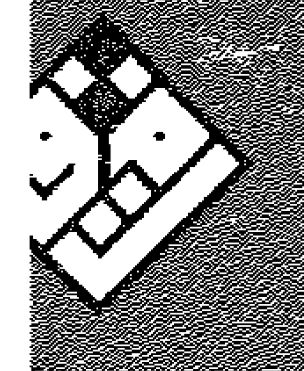
٢٧٥ – ت. س. إليوت شاعراً وناقداً وكاتباً مسرحياً — أقلام مختلفة — ت : ماهر شفيق فريد

٢٧٦ – فنون السينما — فرانك جوتيران — ت : عبد القادر التلمسانى

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٠٢٤٣ / ٢٠٠١





LE' 10.00

...ج عبد القادر التلمسانى - صاحب الكتابة بالكاميرا والقلم معًا - فنون السينما ، ولا غرابة فى هذا ؛ فمما يُعرف عنه أنه قد نال من الثقافة السينمائية أوفى نصيب ، وملك ناصية اللغة والقدرة على التعبير المبتكر ؛ فاستقام له أسلوب سينمائى فصيح ، متحرر من التعقيد ، مترفع عن الأخطاء وهو خبير بفن السينما .

وهذا الكتاب يستجلى أسرار فنون السينما على نحو اتسعت معه دائرة معرفته به ؛ بحيث شملت تاريخه ، بدءاً من إرهاصاته الأولى ، قبل قرن من عمر الزمان ، وحتى مجئ الموجة الجديدة الفرنسية مع بدايات عقد الستينيات .

يعرض الجزء الأول - باختصار غير مخل - لجميع مراحل صناعة الفيلم، بدءاً من السيناريو وحتى الإخراج ؛ فإذا ما انتقلنا إلى الجزءين الثانى والثالث - وهما خاصان بدراسات وأفلام مختارة - فسنجد أن الاختيار فى كلتيهما قد صادفه التوفيق إلى حد كبير ، وفى النهاية يأتى دليل المتفرج الشاب إلى السينما العالمية.



